CZAS.

Front teatralny

Pozycja druga
LISTOPAD
1932

Teatry Miejskie ZASP
w Wilnie
1932—33

Kierownictwo artystyczne:
Dyr. Mieczysław Szpakiewicz
Dr. Jerzy Ronard Bujański

Kierownictwo administracyjne:
Bronisław Borski



Stanisław Wyspiański

1869—1907

1

Architektura, Malarstwo i Dramat

w jedność spojone,

ujawniające zmysłom widzów,

Światu

i

Duchowi Wieku

Postać Ich

i

Piętno

Wyspiański był poetą woli. Woli wielkiej, niepodległej, woli tej, której na imię lat tysiąc i ludzi dwadzieścia kilka miljonów. Wstał on nie z czasu, który go wydał, ale raczej z przeszłości i z przyszłości, z pobojowisk styczniowych i z przeczuć. Było też w nim coś przeszłego bardzo i coś bardzo przyszłego. Podniósł on się nagle na niebo jak chmura, i uderzył z góry gromem. I o nim możnaby powiedzieć, że był synem gromu.

Ojcem jego z ducha był Matejko, matką legenda wieków, która się nazywa Krakowem, a pieśni piastunki nucił mu dzwon Zygmunta — pieśni spiżowe. Matejko dał mu w spadku swoją bezmierną tęsknotę za potęgą, za zdrowiem, wielkością i siłą—i odwrócił mu głowę wstecz na rozłogi czasów od Nocy Listopadowej aż po kniaziównę Wandę; ale zarazem ten Matejko nauczył go brać tę wizję dziejów nie jako temat do historycznego malarstwa, lecz jako wielką spowiedź sumienia narodowego, pełną aktów żalu, skruchy, boleści i upokorzeń, jakoteż szlachetnej dumy, zasługi, chwały i nadziei. Branicki, Stańczyk, Zawisza, Wernyhora w Weselu, Polonia, Wanda, Henryk Lignicki w witrażach, — zeszli z matejkowskich obrazów. W ten to sposób tworzyła się ciągłość duszy narodowej w sztuce; w ten sposób tworzy się wszelka wielka tradycja w sztuce: od wierzeń i przywiązań, nie od formy jedynie; choć i tu, w formie, rozmach matejkowski udzielił się i pozostał, — ten sam rozmach, który Matejko wziął bodaj że od Wita Stwosza. I tak się łączą pokolenia.

Kraków znowuż wiódł go za rękę jak matka. Od Wawelu, pod którym mieszkał w starodawnym domu Długosza, przywiódł go do kościoła Marjackiego, gdzie młody uczeń Akademji Sztuk Pięknych przenosił z kartonów na ściany kościelne matejkowską polichromję; a potem powiódł do kościoła Franciszkanów, by tam powkładał swe witraże; i znów do kościoła Świętego Krzyża — a przez Rynek, pełen ludu krakowskiego z okolic, nad Wisłę, na Skałkę i na wzgórze Wawelu z powrotem. Tu przy prochach Kazimierza Wielkiego i przy trumnie świętego Stanisława chłonął w siebie przyszły dramaturg zdarzenia dziejowe, brzemienne w genjusz i fatum, żył niemi, jakgdyby to były zdarzenia bieżącej chwili, bo całych lat tysiąc czuwających w tej katedrze — to było dla niego jedno dziś. Narody prawdziwie wielkie nie zapominają, dla nich dzieje są zawsze teraźniejszością, są ich stałem *Vade mecum.* Wyspiański należał do tych, dla których takiem *Vade mecum* była Polska.

Mieli to do siebie najwięksi poeci świata. Bo dusza plemienia, o ile nie jest w zupełnem rozbiciu, stwarza sobie sama, jakgdyby z premedytacją, pewnych ludzi na pewne czasy. Czasy, które o lat piętnaście, dwadzieścia wyprzedzały niepodległość naszą, czasy te wiary w bliskość tego wydarzenia nie miały. Był twardy, bierny opór u jednych, było znużenie u innych i pogodzenie się z losem; a tymczasem nadchodzące wypadki potrzebowały ludzi innych, z innego napięcia wyrosłych i z innej wiary moralnej: z napięcia burzy i z wiary w nieprawdopodobieństwo. Wyspiański był tym właśnie, który przyszedł oczyścić powietrze niewiary gromami swego słowa. Cały warsztat jego pracy był kuźnią ludzi nowego losu, każde uderzenie jego serca było uderzeniem tego młota.

Takiemi uderzeniami były: Rapsod o Kazimierzu Wielkim, Lelewel, Legjon—było Wesele, Noc Listopadowa, Wyzwolenie, Akropolis. Raz po raz, raz koło razu szły te uderzenia feno-

menalne w swej sile, a w swojej naturze burzące. Wyspiański rozwalał i druzgotał otaczającą go rzeczywistość, bo jej nienawidził jako złe fatum, któremu ludzie już podali rękę i zaprosili do stołu. Trująca mieszanina z zadowolonej codzienności i z niedostrzeganej już grozy losu budziła w nim uczucia gniewu i szydu, a w ekspresji tych uczuć był on mistrzem, dochodzącym do dantejskich wyżyn. Ten to szyd położył się na jego twórczości osadem goryczy, tej, która żreć i palić miała nie nas, lecz nasze okowy,—i budzić miała bólem swoim tę drugą połowę duszy, którą bogowie według Homera niewolnikom odbierają. A nie było to bez znaczenia, że ten niewolnik, z którym Wyspiańskiemu żyć przyszło, to był autonomiczny *sclavus saltans*, tańczący przy obcej fujarce. W takich to warunkach mógł powstać ów osobliwy gatunek dramatu Wyspiańskiego: dramat ironiczny, straszliwy w grozie swojej jak tragedje antyczne.

Słowo jego stało się Eumenidą swego narodu, skłonione musem własnym do posępnej służby prześladowania. Jakoż Eumenida — to symbol jego posłannictwa, Eumenida, bóstwo dobrego, oczyszczającego gniewu. Mógłby on ją mieć na grobie swoim, białą jak śnieg, w rozmiarach olbrzymich, ale piękną i posłuszną bóstwu harmonji, Apollinowi. W tem posłannictwie Wyspiański wyolbrzymiał i przybrał sam jakiś kształt antyczny; był złożony cały z jednej pasji, jak bohaterowie Homera i Aischylosa, i wierzył w fatum. Z tem fatum jednak podjął on walkę—i w tem była jego prometejska nowożytność. Uważał duszę własną za źródło zmiany losu zbiorowego. „Męka Orestesa przeszła przez całą ziemię attycką"—pisał w Wyzwoleniu. Tak to męka własnej duszy Konrada miała przynieść ziemi jego wyzwolenie. Cała zbiorowość miała być chórem, który głosowi Konrada winien odpowiadać jak echo. Jesteśmy znów na drogach założeń Króla-Ducha Słowackiego.

Istnieją poeci serca i poeci woli. Pierwsi — to ci, co dążą jedynie do tego, by nas wzruszać. Drudzy—pobudzają nas ponadto do działania; słowo ich jest krótkie i szorstkie prawie, ma w sobie dźwięk metalu i nie dba o ozdobność. Takim był styl Wyspiańskiego. Jest w jego słowie coś z rozkazu i z krzyku—jest emanacja mocy niesłychanej, czuć w nim rasę mickiewiczowską. Z takim to głosem podniesionym przeszedł Wyspiański przez swoje pokolenie, śpiesząc się w objęcia nieubłaganej śmierci,—a głos ten, głos gniewu i wyzwania, w miarę jak dobiegał swego kresu, skupił się cały w okrzyku: więzy rwij!

Kształt Eumenidy z „Wesela" przeobraził się i prześwietlił w sobie — i stanął na przełęczy czasów z rozpiętemi skrzydłami Nike.

*

W każdym autorze i artyście stosunek w nim sumienia do talentu nadaje charakter jego dziełom i stanowi o jego sile. Talent, który dba jedynie o siebie samego, przekreśla nieraz w sobie sumienie, albo stara się obejść jego czujność. Zyskuje wtedy na płodności, ale zawsze traci na głębi. Każdy człowiek jest po części indywidualistą, a po części człowiekiem zbiorowym, i każda z tych jego natur ma swoje prawo do bytu. Chodzi tylko o ich równowagę. Jej regulatorem jest sumienie, i każdy talent podlega temu działaniu. Są jednak pisarze i artyści, podobnie do drętwy elektrycznej; szarpią nerwy ludzi dla tego jedynie, że mają siłę ku temu, tak jak drętwa ma elektryczność w ogonie. Temat to bardzo żywotny i na czasie. Każdy naród wychowuje pisarzy swoich w miarę tego, jak sam jest wrażliwy na tę sprawę.

Dziś w czasach ogólnego fermentu, to prawo równowagi uległo w piśmiennictwie zachwianiu, i jest rzeczą głębszej krytyki przywrócić powagę tego prawa na drodze osądu i doboru. Przykładem walki o tę równowagę w sobie jest Wyspiański. I on przechodził koło niebezpieczeństw i on ulegał pokusom, czego „Warszawianka" dowodem—i jemu indywidualizm romantyczny rzucał przeszkody pod nogi, i jego stosunek do społeczeństwa mógł się zamienić cały w antagonizm. Walczył z tem jednak, i z błędów zdawał sobie sprawę. Zabronił naprzykład wystawiania „Wesela" w Warszawie,—było to w latach między 1905 a 1907,—widząc, że temu społeczeństwu nie miał prawa rzucać w twarz oskarżeń tego rodzaju. Słowa Mickiewicza zwrócone do Boga: „Broń mię przed sobą samym" — tają się i w jego, Wyspiańskiego, utworach.

Więcej nierównie od nadużyć talentu grozi mu indywidualizm krańcowy, stawianie siebie jako źródła miary, wagi i sądu, łączenie siebie z pojęciem słuszności wyższej, dominującej nad siłą powszechną, kryjącą się w narodzie. Z tym tematem zmaga się on nietylko w „Wyzwoleniu", — a kiedy szuka spokoju w antyczności, znajduje go znowu przed sobą w Achilleis i w powrocie Odyssa. Jest w tem coś bardzo polskiego i coś zawsze bardzo na czasie. Poezja Wyspiańskiego stanowi pod tym względem wielkie dla nas wszystkich memento.

Obok dramatu antycznego i historycznego, dramat ludowy dopełnia egzegezy jego duszy. Ten człowiek nieskomplikowany, wypełniony cały jedną pasją jak wspomniani heroje Homera, nie czuł współczesności, nie żył nią. Omusnął ją zlekka w Weselu, a raczej starł się z nią i roztrącił na bok, torując drogę głównej myśli swojej. Poza tem darmo by jej szukać w dorobku piśmienniczym Poety. Nie odtwarzał prawie nigdzie współczesnego, złożonego, czy powikłanego człowieka, bo w nim samym nie było tego, bo do rozwoju myśli nowożytnej nie dopuścił w sobie, cały jak Roza Weneda skupiony w jeden cel.

*

Mówiliśmy dotąd o Wyspiańskim pisarzu,—ale tak jak w pisarzu tkwił malarz i kształtował jego wizje na scenie, tak w malarzu tkwiło również wszystko to, co w pisarzu było do zauważenia. Odezwanie się Lionarda: nie maluję ręką, tylko mózgiem,—ma tu swoje pełne zastosowanie. Każda jego linja drży od wewnętrznego życia, które obejmuje sobą. Takież samo jak w słowie jest tej sztuki milczącej oblicze: pęd do wielkości, walka z małością, z przymusem, tragizm twarzy człowieczej, tragizm doli człowieczej, doli, która przez błąd i winę, i w walce z winą, dobywa z siebie moc, co ją ocala. Gdyby szukać przyszło jednej zasadniczej myśli, na której ten człowiek jako pisarz i malarz jest oparty, to tą myślą będzie walka z nicością o nieśmiertelność. I malarstwo ma tę samą cechę bohaterstwa, cechę woli walczącej z losem o wielkość; i w malarstwie jest on dramaturgiem. Przypomnijmy jego witraże; wszystkie dają moment dramatu. Ofiara Wandy ciągnie połów koron królewskich z dna Wisły; biskup na Skałce podnosi rękę do klątwy; Henryk Lignicki wali się wstecz, chwytając jelce strzały tkwiącej w ciele; święta Salomea puszcza z rąk koronę dla doskonalszej myśli serca swego; Kazimierz Wielki jawi się nam w momencie odkrycia jego grobu; święty Franciszek w cierniowym żądz krzaku otrzymuje stygmaty, najwyższe odznaczenie wśród odznaczeń: Bóg Ojciec wzniesioną dłonią rzuca w bezmiar słowo; stań się!—pełne światów.

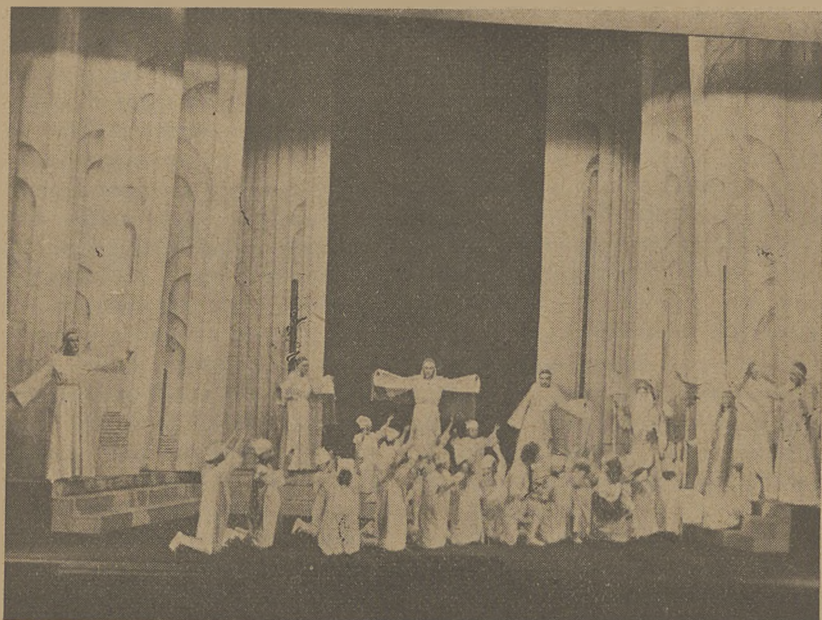
Pełnia jego malarskich prac jest olbrzymia. Żeby tu tylko ograniczyć się do zdobnictwa, przypomnijmy, jak

ze świątyni Boga przechodząc do świątyni słowa, do teatru, zarzuca Wyspiański scenę dekoracjami i kostjumami, pełnemi rodzimości stylu i zgody ze słowem dramatu. Wchodzi potem do drukarni i szczepi tam zdobnictwo polskiej książki; ujmuje w ręce sprzęt domowy i rozpoczyna pracę nad meblarstwem; pracuje nad polichromją—i daje wogóle pchnięcie polskiemu zdobnictwu, zgodne z naturą kształtów otaczających nas w przyrodzie.

Mając do wyboru, jak każdy malarz, pomiędzy kolorem a linją, wybrał linję, jako bliższą inteligencji, słowa, podczas gdy kolor jest bliższy żywiołu, muzyki. Każde jego pociągnięcie kredką czy ołówkiem — farby olejnej nie używał wcale—jest tak pełne duszy, tak brzemienne naporem myśli czującej, jakgdyby te linje były nerwami. Z obfitej twórczości na tem polu wspomnijmy tu tylko jego widok z okna mieszkania, narysowany kredką kolorową sześć razy i nazwany Kroniką dnia powszedniego. Błonia, droga na przestrzał z młodemi bezlistnemi drzewami, śnieg, niebo z końca zimy, i horyzont zamknięty kopcem Kościuszki. Oszczędność tam środków genjalna, a bogactwo duszy takie, że każdy z tych sześciu kartonów to nie widok, to człowiek patrzący na widok, mieniąca się dusza pełna przeżyć, codzień inna, choć zawsze stała i zawsze wpatrzona w swój cel, który jej zasłania horyzont, w wulkan narodu, mogiłę Kościuszki.

Był zjawiskiem rasowem, erupcją duchowego żywiołu rasy. Łączył w sobie świadomość nieśmiertelnej istności plemienia ze smętkiem Achillesowym wczesnej śmierci własnej. Smuga tego światłocienia świeci po jego przejściu w dziełach jego, pełna niewysłowionego uroku. *Artur Górski.*

(„Glossy o ludziach i ideach".— Przedruk za zezwoleniem Autora).



„Niebieski Ptak" na scenie Teatru Wielkiego w Wilnie w inscenizacji dr. J. Ronarda Bujańskiego.

„HAMLET" WYSPIAŃSKIEGO

[Wyspiański jako teoretyk teatru i dramatu w świetle swego studjum o Hamlecie].

Studjum Wyspiańskiego o Hamlecie jest teorją teatru i dramatu, skreśloną na kanwie Szekspirowskiej. Autor „Legjonu" wierny jest także w praktyce swej teorji: teatru-syntezy wszystkich sztuk.

Studjum o Hamlecie zezwala na szersze ujęcie twórczości dramatycznej Wyspiańskiego. Ta książka, jako teorytyczny wyraz autora „Wesela", stwarza w ostatecznym wyniku niejako perspektywę dla należytej oceny działalności teatralnej Wyspiańskiego. To studjum o królewiczu duńskim jest autobiografją dramaturga - Wyspiańskiego. Poeta mówi bowiem — omawiając artyzm Szekspira — przedewszystkiem o sobie. Mieści się tu teorja (pierwsza w Polsce) teatru misyjnego, teatru - sądu. Teorji swej nie oddzielał Wyspiański od praktyki. Sztuka była dla niego zawsze życiem. Owocny kontakt z teatrem zaważył na teorji dramatycznej, która nie ma (dzięki temu) cech literackich, jak np. teorja Lessinga. Wyspiański uczył swoich aktorów, jak grać mają, jak mówić, jak się ruszać. Reżyser-Wyspiański uzgadniał grę, którą przewidywał instynktem reżyserskim wiedziony, z charakterem roli (postaci), z sytuacją i wreszcie z założeniem całości. Biorąc za podstawę teoretyczną Szekspirowe nauki dla aktorów, domaga się Wyspiański w grze prawdy. Jest to rzetelna konsekwencja teorji teatru misyjnego.

Jako teoretyk-reżyser tonuje autor „Meleagra" akcję ze słowami (tekstem), a słowa (ton, modulację) z akcją, mając przedewszystkiem to na względzie, aby nigdzie nie przekroczyć granic natury (to jest: prawdy). Wszystko bowiem, co przesadzone, przeciwne jest zamiarowi teatru, którego przeznaczeniem jak dawniej, tak i teraz było i jest: służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno. Tu zgadza się z Szekspirem. Klasyczne pojęcie aktorstwa. Wszystko, co tworzy teatr, musi być podniesione do poziomu sztuki, to znaczy (mówiąc językiem Wyspiańskiego) do poziomu prawdy-rzeczywistości. Udawanie musi być w teatrze raz na zawsze przekreślone. Teatr Wyspiańskiego jest jednak matematyką, konstrukcją logiczną. Reformatorstwo autora „Wyzwolenia" w dziedzinie teatru nie jest wynikiem przesytu teatralnego, nie jest pościgiem za sensacją. Postulaty jego teatralne wypływają z założenia, przeznaczenia teatru. Są konsekwencją teatru misyjnego, który jednak nie zatracił cech realnych. I to należy uznać za formalne zwycięstwo Wyspiańskiego - dramaturga, który jest też pierwszym w Polsce człowiekiem teatru, i to w znaczeniu dosłownem.

Wyspiański, człowiek teatru, przeprowadza rewizję przeszłości czy teraźniejszości przedewszystkiem pod kątem perspektywy scenicznej. To znaczy: poczucie dramatyczne wpływa na to czy inne rozwiązanie zagadnienia. Tragizuje temat, zgodnie zresztą ze swem założeniem. Jest przecie nie historykiem czy powieściopisarzem, ale dramaturgiem. Wyspiański karczował stare podania. Podobnie określił Brandes zapożyczenia legendarne autora „Peer Gynta". Ale nie poprzestawał Wyspiański tylko na karczowaniu tematu: temat opracowywał jako dramaturg. I ta nadbudowa dramatyczna, która nie niweczyła piękna legendy, przedewszystkiem jest godna uwagi. Wyspiański

dawał formę dramatyczną legendarnej treści. Uteatralniał legendy.

Szekspirowska cecha teatru Wyspiańskiego, to znaczy teatru tego wybitna rzeczywistość, która okazuje się najlepiej, najpełniej oczywiście na scenie, uzależniona jest od rzeczywistości tematu i terenu. Harmonja tekstu z terenem; akcja usprawiedliwiona i poparta logiką terenu i tekstu.

Bardzo jasno skrystalizowane pojęcie dramatu i teatru znajdujemy już u Wyspiańskiego w pierwszym okresie jego twórczości, w momencie jego inauguracyjnych poczynań literackich. Dla niego dramat był jedną chwilą już wtedy, gdy nosił się z myślą napoleońskiej niemal kampanji teatralnej (plan zbiorowego wydania w myśli dopiero poczętych dzieł); wyczuwał już wówczas teorję dramatu, którą później przypadkiem wyłożył. Dramat był dla niego jednym dniem; jeżeli akcja nie miała się odbywać w jeden dzień, miał zawsze wrażenie niekompletności, opóźnienia, które go drażniło i które radby wykreślić. Od tej zasady nie odstąpił właściwie nigdy.

Formę greckiej tragedji bezsprzecznie uważał (podobnie jak Mickiewicz) za szczyt doskonałości. Posągowe kształty greckiej tragedji ożywił imaginacyjnym kształtem, którym zachłysnął się w dzieciństwie. Szekspir był tym czarodziejem, który go nawiedził i opętał.

Koncentracja akcji, zwięzłość, zwartość budowy, proporcja słowa i czynu (czy gestu), nietylko przeciwieństwo, walka dwóch sił sobie wrogich (antynomja), ale i wizyjność o konkretności malarskiej, ale i harmonja autora (poety-Wyspiańskiego) z reżyserem i inscenizatorem - Wyspiańskim, objektywizm niemal Szekspirowski w tworzeniu postaci, dumna bezstronność twórcy, prawda, udokumentowana czynami ludzi wolnych i świadomych swych błędów — oto cechy naczelne Wyspiańskiego - dramaturga.

Teatr Wyspiańskiego zakończył pewną epokę w literaturze polskiej. Tak znów sprawdziły się pamiętne słowa Mickiewicza, teoretyka dramatu słowiańskiego, który stwierdził, że „dramat jest najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki i prawie zawsze ukazuje się na schyłku epoki” (Literatura słowiańska: lekcja XVI, wtorek, 4 kwietnia 1843 r.).

Dramat Wyspiańskiego zgodnie z teorją autora „Dziadów” jednoczy wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej.

Również dramat imaginacyjny Wyspiańskiego wiąże się z teorją Mickiewicza. Wyspiański udokumentował niejako teorję Mickiewicza swoją twórczością.

Dramat Wyspiańskiego jest syntezą. Prócz malarskich pierwiastków przejawia się to w reżyserji i inscenizacji; spotykamy też i momenty z ducha muzyki poczęte.

Autor studjum o Hamlecie podał również określenie syntetyczne formy teatru, do którego doszedł już sam, jako dramaturg, reżyser, inscenizator, słowem, jako człowiek teatru. Przedewszystkiem zaś, logikę tekstu łącząc z logiką architektury, dochodzi do syntezy teatru; jako harmonji wszystkich sztuk. Czyli: „Architektura, malarstwo i dramat w jedności spojone, ujawniające zmysłom widzów, światu i duchowi wieku postać ich i piętno”.

Ta synteza kończy studjum. W tych słowach domaga się Wyspiański (za Szekspirem) kontaktu teatru ze społeczeństwem, z życiem. Ton teatru musi być zharmonizowany z duchem wieku (społeczne znaczenie sceny).

Studjum o Hamlecie należy uznać za pomnikową książkę o teatrze, za teorję teatru i dramatu, godną Wagnera. Z każdej strony tego studjum bije głęboka znajomość dramatu (w najszerszem tego słowa rozumieniu),

sceny, aktora, słowem tych wszystkich czynników, które się na pojęcie teatru składają. Jest to głos sceny. Autor przejrzał i zgłębił tajemnicę teatru.

„Hamlet" Wyspiańskiego, niesłusznie w milczeniu i zapomnieniu przez krytykę pozostawiony, stanowi jedno z najciekawszych źródeł „autobiograficznych" w literaturze teatrologicznej. Książce tej należy przywrócić pełne w literaturze polskiej obywatelstwo.

Jerzy Ronard Bujański.

Z DUCHA MUZYKI

(myśli o Stanisławie Wyspiańskim).

I.

„Tragedja! Najszczytniejsza sztuka ma mówić i swoje *Dramatis Personae* wyprowadzić. Ma więc wyjść polska Antygona i polski Edyp i mają żegnać słońce, pozdrowienie śląc mu od ust klnących. I żądać ma Antygona, aby jej wolno było grześć brata i żalić się jego wczesnej śmierci i uczcić mlekiem i miodem, jak przystało czcić umarłych, i ma swego mimo straże dokonać... I ma wyjść Edyp i bluźnić Bogu, że go dosiągł i że go pchnął w nędzę i że dał mu świetność i że dał mu nędzy świadomość, która mu była śmiercią... Alboż my nie mamy tego samego? I tego Edypa i tej Antygony? Nie jesteśmyż my tą siłą ducha onych przejęci?"

Tak mówi Wyspiański przez usta Konrada w „Wyzwoleniu". Ma się więc odrodzić tragedja. Ma się narodzić z polskiej gleby tak, jak półtrzecia tysiąca lat temu narodziła się z gleby greckiej. Niewątpliwie siebie uważa poeta za chorążego tego przyszłego odrodzenia, za jego prekursora. Niedarmo tak mocne i głębokie więzy łączą go z tragedją grecką i z całym wogóle światem duchowym Grecji starożytnej, niedarmo twórczość jego tak ściśle splata się z tym światem.

Na każdym kroku, jak powszechnie wiadomo, powracają w jego twórczości tematy greckie, bądź to tworząc osnowę całkowitych dzieł dramatycznych („Meleager", „Protesilas i Laodamja", „Achilleis", „Powrót Odysa" *), bądź wchodząc jako element, nieraz pierwszorzędnej wagi, do kompozycyj innej treści („Akropolis", „Noc Listopadowa", „Wyzwolenie", „Skałka"). Tragedja grecka, jako forma, porywa go i fascynuje. Zpoczątku próbuje tworzyć w duchu dramatu greckiego na tematy greckie („Meleager", „Protesilas i Laodamja"), później—z jednej strony szuka nowych form wcielenia greckich mitów w kształt dramatyczny, z drugiej — pojmować zaczyna istotę stylu tragedji greckiej niezależnie od materjału: podejmuje niesłychanie śmiały pomysł stylizacji w starożytnych linjach tragicznych współczesnej wsi polskiej z jej ludźmi, pojęciami i wierzeniami, monumentalizuje w aischylosowych formach losy wiejskiej plebanji („Klątwa"), i jeszcze śmielszy pomysł — takiej samej stylizacji karczmy żydowskiej i fabuły z kroniki kryminalnej („Sędziowie").

Jeżeli jednak idzie nam o przyszłe odrodzenie tragedji, o nowe jej narodziny na gruncie nowych czasów, w tym sensie, jak to poeta w „Wyzwoleniu" zapowiada, to od tych świadomych dążeń do przerzucenia mostu pomiędzy własną twórczością a światem twórczym starożytnej Grecji ważniejsze będą dla nas dążenia nieświa-

*) Ten ostatni dramat miał być pierwotnie częścią trylogji, z czego zachowały się ślady w spuściznie pośmiertnej poety. Prócz tego ze spuścizny tej wiemy, że Wyspiański projektował dramat p. t. „Ajas".

dome, pewne osobliwe cechy, właściwe dziełom dramatycznym Wyspiańskiego, które określić można jako znaki wieszcze przyszłego odrodzenia tragedji.

Wpatrując się, z jednej strony, w istotę tragedji, z drugiej — w niezwykłe oblicze twórczości Wyspiańskiego, dostrzegam dwa takie znaki. Pierwszy—to szczególna, rzucająca się w oczy hypertrofja roli terenu, miejsca, na którem nietylko rozgrywa się, ale z którego rodzi się dramat; o tem niesłychanie ciekawem zjawisku, na które, o ile wiem, zwrócił dotąd uwagę—dawno, jeszcze za życia poety—jedynie Ostap Ortwin, pomówię może przy innej okazji. Drugi znak wieszczy—to w szczególny sposób objawiająca się obecność podłoża muzycznego w dramatach Wyspiańskiego; o tem chciałbym powiedzieć kilka słów na tem miejscu.

II.

Przedewszvstkiem jednak ustalić należy pewną tezę zasadniczą.

Odrodzenie tragedji — to nie to samo, co odrodzenie greckiej tragedji. Tragedja grecka, gdyby mogła się odrodzić, byłaby dla ludzi współczesnych lub dla ludzi przyszłości całkiem nie tem, czem była dla Greków wieku V-go przed N. Chr. Naśladowanie tragedji greckiej do żadnego odrodzenia nie prowadzi; w najlepszym razie może ono jedynie odsłonić pewne drogi, raczej drogi ku drogom, i to tylko w tym wypadku, jeżeli dokonywa się w sposób zupełnie szczególny, w związku z mitotwórstwem, z przetwarzaniem rzeczywistości w mit i z organicznem kojarzeniem zarówno form greckich z obcym materjałem, jak i materjału greckiego z obcemi formami. Są to właśnie te dążenia świadome Wyspiańskiego, o których mowa była wyżej; mają i one swą wartość z interesującego nas punktu widzenia, ale jest to, powtarzam, tylko odsłanianie dróg ku drogom. Odrodzona tragedja przyszłości bynajmniej nie będzie identyczna z grecką; ze strony zewnętrznej, formalnej może ona być nawet wcale do niej nie podobna: odrodzona tragedja będzie jedynie *równoważnikiem* tragedji greckiej, to znaczy, że będzie swoją wewnętrzną istotą jej odpowiadała, i przytem odpowiadała nie ściśle, ale proporcjonalnie do warunków kultury, z której się narodzi, wziętych w ich stosunku do warunków kultury, która zrodziła tragedję grecką. Rzecz jasna, że do powstania takiego równoważnika konieczna jest obecność podstawowych przesłanek, bez których byłoby niemożliwe powstanie tragedji greckiej; ale muszą to być właśnie podstawowe, najważniejsze, bezwzględnie konieczne przesłanki, obok których mogą i muszą istnieć również i inne, w ten lub inny sposób wpływające na postać, w której tym razem przychodzi na świat tragedja. Tak więc, dzieło sztuki, zewnętrznie, formalnie (łącząc w to i zewnętrzność treści) bardzo przypominające tragedję grecką, będące jak gdyby jej odbiciem w zwierciadle, nie będzie tragedją dla czasu, który je zrodził, dla kraju lub kompleksu kulturalnego, z którego dane dzieło powstało. Odwrotnie tragedją będzie coś, być może, zewnętrznie całkiem niepodobnego do tragedji greckiej, ale coś, co wyrosło z absolutną koniecznością z tych samych podstaw, z których wyrosła ona. Co do formy tego równoważnika a priori da się powiedzieć tylko jedno: to musi być dramat; więcej narazie nic o tem nie wiemy.

Rozmyślając nad istotą tragedji, nieuchronnie przyjść musimy do wniosku, że tragedja jest tylko pewną granicą, w podobnym sensie, jak to pojęcie rozumiemy w matematyce, granicą, do której może i powinna dążyć twórczość ludzkości, granicą dotąd

nie osiągniętą i zapewne nawet, właśnie jako granica, nieosiągalną w empirycznym planie dziejów. Niewątpliwe jest w każdym razie jedno: tragedja w swej prawdziwej, pełnej i czystej postaci dotąd w ciągu wieków urzeczywistniona nie była. Tragedja grecka jest tylko największem, jakie dotąd było, zbliżeniem do ideału, i przytem jedynie to zbliżenie jest o tyle wielkie, że zasługuje na nazwę tragedji, jeżeli się zgodzimy nadawać słowu „tragedja" dwa znaczenia: jedno absolutne, drugie względne. Dzieje znają i inne tego rodzaju zbliżenia; są one jednak — niezależnie od swych skądinąd wielkich walorów artystycznych — o tyle dalekie od swego prawzoru, że nie mają prawa nosić wspólnego z nim imienia. Jeśli więc mówię o przyszłem odrodzeniu tragedji, to mam przytem na myśli nowe niedoskonałe wcielenie niedostępnej nam, przeczuwanej doskonałej tragedji, wcielenie, które, pod względem bliskości prawzoru, może równe będzie tragedji greckiej, może bardziej, niż ona, odeń odległe, a może i bliższe.

Tragedja wcieliła się dotąd tylko raz; owych bardzo odległych zbliżeń, o których wyżej wspomniałem, za wcielenia uważać niemożna. Wcieliła się na bardzo krótką chwilę, w ciągu życia i twórczości jednego tylko Aischylosa odbywszy drogę od pierwocin do najwyższego rozwoju i jeszcze przed końcem wieku V-go wykazując pierwsze znamiona starzenia się i upadku. Dała rzeczy niewypowiedzianie wielkie, ale jeszcze większych kazała się spodziewać, przeczuwać, pragnąć. Jakieś siły, których wykrycie stanowi, być może, najważniejszą kwestję filozofji kultury, siły, które raz już, narazie w ledwie dostrzegalnej postaci, ukazały się nam na chwilę, oświetlone błyskawicą myśli Nietzschego, wywołały to wcielenie półtrzecia tysiąca lat temu. Ten zbieg sił, dotąd jedyny, nie był chyba przypadkowy, nazawsze jedyny. Nie powtórzył się on do tej chwili, ale stąd nie wynika jeszcze, że nigdy się nie powtórzy. Raczej spodziewać się należy, że się powtórzy, i to niejednokrotnie; że nastąpią w niezmierzonej przyszłości nowe wcielenia tragedji, coraz bliższe i bliższe, mimo możliwych wahań, jaśniejącego na wysokościach prawzoru.

III.

Tragedja narodziła się z ducha muzyki. Ta prawda estetyczna, odkryta przez Nietzschego, a nie dająca się obalić przez żadną krytykę filologiczną, daje nam klucz do zrozumienia najgłębszych zjawisk sztuki. Muzyka jest łonem macierzystem, z którego rodzi się widzenie dramatu, złożone z plastyki i słowa; jest otchłanią metafizyczną, wyłaniającą z siebie tragedję i kryjącą w sobie tej tragedji sens najtajniejszy. Muzyka mówi o tem, co jest powszechne, ogólne, nadindywidualne, o istocie rzeczy; plastyka i słowo mówią o tem, co jest jednostkowe, poszczególne, indywidualne, o przejawach istoty rzeczy w czasie i przestrzeni. W tragedji rozgrywająca się przed naszemi oczyma akcja, poparta siłą słowa, jest wypadkiem poszczególnym tego, o czem językiem niedostępnych dla logicznego sformułowania uogólnień mówi muzyka, z której akcja się rodzi.

Muzyka otwiera przed nami uniwersalność, metafizyczne podłoże wszystkich zjawisk. Jeżeli wszystkie sztuki w najgłębszej swej istocie służą zbliżeniu ducha naszego do istoty rzeczy, do rzeczy samych w sobie, niedostępnych dla naszego poznania zmysłowego i logicznego myślenia, oddalają nas od płaszczyzny zjawisk, a zbliżają do płaszczyzny idej platońskich, to najpotężniej działa w tym kierunku, najbardziej zbliża nas do owej niedostępnej dla nas płaszczyzny muzyka.

W każdem istotnem i głębokiem dziele sztuki wyczuwamy nieustanne dążenie ku granicznej płaszczyźnie metafizycznej istoty rzeczy, a zatem i ku płaszczyźnie muzyki, jako znajdującej się na drodze, jako leżącej pomiędzy płaszczyznami innych sztuk, znacznie bliższemi płaszczyzny zjawisk, a płaszczyzną niepoznawalnej powszechności. Podłoże muzyczne jak gdyby prześwieca przez dzieła plastyki i poezji, prześwieca tem wyraźniej, im bardziej dane dzieło odległe jest od płaszczyzny świata widzialnego, innemi słowy — im bardziej jest symboliczne. Symbolizm w najgłębszej swojej istocie nie jest bynajmniej tylko jednym z wielu kierunków w sztuce, kierunkiem dziś dawno „przebrzmiałym": jest on cechą wszelkiej prawdziwej, głębokiej sztuki, a więc przedewszystkiem cechą istotnej tragedji; jest wykładnikiem funkcji metafizycznej sztuki, polegającej na tem, iż zbliża nas ona do płaszczyzny istoty rzeczy, wypowiadając właściwym sobie językiem symbolicznym to, co bezpośrednio, w ściśle logicznych kategorjach wypowiedzieć się nie da.

Jeżeli zatem w utworze dramatycznym uderzy nas niezwykła i osobliwa chwiejność płaszczyzny zjawisk, jak gdyby drganie i falowanie powierzchni, służącej niby za ekran dla widm, wysyłanych przez głąb powszechności, zmiana znaczeń osób i zdarzeń w związku z ciągle zmiennym stopniem ich indywidualizacji, wówczas będziemy mieli prawo twierdzić, że w utworze tym podłoże muzyczne przemawia ze szczególną siłą, z siłą, rzec można, nawet zbyt wielką, ale przez to właśnie znamienną i zasługującą na baczną uwagę w związku z myślą o odrodzeniu tragedji.

IV.

Twórca w dziedzinie poezji i plastyki, w dziedzinie muzyki nie był Wyspiański twórcą. Potrzebę muzyki do całokształtu dzieła sztuki dramatycznej odczuwał jednak zawsze. Dramat jego zawsze dążył również i do tego potężnego środka wyrazu.

Wychowany w Krakowie, mieście, zwłaszcza podówczas, o bardzo małej kulturze muzycznej, w latach młodzieńczych nie mógł się Wyspiański blisko zżyć z muzyką. Tylko przyjaźń z Henrykiem Opieńskim wprowadziła go głębiej nieco w świat tonów. Tem potężniej odbijają się na nim wrażenia paryskie. Nieukształcony muzycznie, nie potrafi jeszcze odróżnić szychu od istotnych wartości twórczych: wielka opera paryska wstrząsa nim do głębi. Nie chodzi tu jednak właściwie o tę czy inną muzykę: chodzi o żywioł muzyczny, do którego dusza jego tęskni zawsze i o którym marzy jego natura artysty uniwersalnego i dramaturga. Z czasem, dzięki Opieńskiemu, zapoznaje się z Wagnerem; istota dramatu muzycznego staje się dlań jaśniejsza i bliższa; otwierają się przed nim tajniki prawdziwej muzyki dramatycznej.

W Paryżu pisze Wyspiański libretta do dramatów muzycznych. Będąc już wybitnie indywidualnym w dziedzinie malarstwa, pierwsze dopiero kroki stawia w sferze słowa. Z libret tych, do których muzykę komponować miał Opieński, zachowało się tylko jedno— „Daniel". Trudno wprost w tej niepewnej, nieśmiałej, w stylu mało indywidualnej poezji poznać przyszłego Wyspiańskiego. Poeta uczy się dopiero władać słowem, on, dla którego dotychczas jedynym środkiem wyrazu był kształt i barwa. Do serji tych libret młodzieńczych należała także „Wanda", która potem przerodziła się w „Legendę", pierwszy dramat Wyspiańskiego, drukiem ogłoszony. „Legenda" wszakże nie jest już librettem, jest samodzielnym dramatem. Ale gdy powstaje projekt wystawienia jej w teatrze krakowskim, Wyspiański natych-

miast śpieszy zatroszczyć się o muzykę do swego dramatu, którąby współdziałała w ujawnieniu ducha oddzielnych scen i momentów. Muzykę komponować ma Opieński. Wyspiański opisuje tę muzykę, w słowach stara się podać nietylko jej program, ale i charakter, wewnętrzną istotę; i wykazuje przytem głębokie wyczucie żywiołu muzycznego, a samą muzykę pojmuje znacznie mniej operowo, niż to miało miejsce w Paryżu, a bardziej po wagnerowsku; wpływ „Złota Renu" na te wskazówki dla kompozytora jest widoczny, wpływ, który zresztą odbił się również na budowie samego dramatu. I do końca swej twórczości dramatycznej nie zapomina poeta o stronie muzycznej widowiska. „Akropolis" wydaje z dodaniem „części muzycznej" kompozycji Bolesława Raczyńskiego. W papierach pośmiertnych poety zachował się szczegółowy program muzyki antraktowej do „Nocy listopadowej", muzyki, która ilustrować ma wypadki, dziejące się w przerwach między scenami.

Dążenia te i usiłowania są dla nas cenne nie tyle same przez się i nie tyle ze względu na osiągnięte wyniki, ile jako dowód żyjącego w Wyspiańskim nieustannego poczucia, że muzyka jest czemś organicznie zrośniętem z kształtowaniem się jego twórczości dramatycznej. Już w naiwnym młodzieńczym pędzie do pisania libret wyraziło się podświadome przeświadczenie, że dramaturgja jego wyrastać ma z muzycznego podłoża. Z tego punktu widzenia znacznie jednak ważniejsze jest stwierdzenie żywiołu muzycznego, który nawskroś przenika stronę słowną dramatów Wyspiańskiego. Dialog jego rzadko bywa czysto i wyłącznie mówiony. Najczęściej odczuwamy w nim pewną nadwyżkę energji wypowiadania, płynącą ze wzmożonej rytmiczności, a zbliżającą recytację do śpiewu. Taki zwłaszcza dramat, jak „Legjon", od początku do końca wykonywany być musi rytmicznie, pół-śpiewnie, jeżeli ma w realizacji scenicznej zachować swój styl właściwy. W drugiem opracowaniu „Legendy" śpiewność szeroką falą zalewa wszystko. Rytmy pieśni i piosnek ludowych brzmią wszędzie, melodja rządzi dialogiem. To samo w różnym stopniu da się zauważyć i w innych dramatach. Daleki od pospolitej, łatwo wpadającej w ucho i mile a banalnie brzmiącej melodyjności, przepaja dramaty swoje rytmem aż do najtajniejszych głębin, tworząc i pod tym względem zupełnie nowy typ dialogu. Tętno rytmiczne z wiersza i mowy przechodzi do samej budowy scen i składającej się z nich całości; powstaje taki dramat, jak „Wesele", gdzie cała dusza utworu leży w jednolitym rytmie, przenikającym wszystko od początku do końca i działającym hypnotycznie, niby czar jakiś nieodgadniony.

Duch muzyki, z którego narodziła się tragedja, mieszka w Wyspiańskim. Z chwilą nadejścia dojrzałości artystycznej porzuca on pomysły libretowe, staje się dramaturgiem samodzielnym, użyczając muzyce instrumentalnej tylko drugorzędnego miejsca w swych dziełach. Tem silniej zato przemawia żywioł muzyczny, zaklęty w akcji, słowie i obrazie, muzyczne podłoże, z którego wyrastają i na którem rozwijają się jego dramaty.

V.

Obecność tego podłoża muzycznego, z którego dramat się rodzi, owej otchłani macierzystej muzyki, wiecznie falującego morza uniwersalności, daje się w dramatach Wyspiańskiego wyczuć ze szczególną siłą, osiągając nawet stopień pewnej hypertrofji, co, jak już wyżej zaznaczyłem, uprawnia nas do szczególnych wniosków. Obecność ta daje się nietylko wyczuć, ale w pewnym sensie wydedukować z oso-

bliwych cech jego dramaturgji. Zaznaczyłem już i to również wyżej, mówiąc ogólnie o żywiole muzyki w dziele dramatycznem. Z tego punktu widzenia zwrócić musimy uwagę na dwa osobliwe zjawiska, raczej może dwie odmiany jednej i tej samej cechy, które służyć mogą w tej kwestji za niezbite dowody. Są to: po pierwsze, wieloplanowość, a po drugie szczególna tej wieloplanowości odmiana, polegająca na tem, że symbolicznemi stać się mogą nietylko osoby i obrazy dramatu, ale sama akcja, zdarzenia, miejsce i czas—w pewnej jego części.

Symbole Wyspiańskiego wyróżniają się niezwykłą właściwością, która wyznacza im zupełnie odrębne miejsce w teatrze. Nie posiadają stałych, ściśle określonych konturów i granic, któreby nie pozwalały im zwężać się i rozszerzać. Przeciwnie, wibrują stale, to rozpływają się prawie we mgle, to znów konkretyzują się ostro w zdecydowanej jednoznaczności rysunku. Tak w ciągłem drżeniu, w ciągłej chwiejności znajduje się płaszczyzna zjawisk jego dramatu, ciągle to zbliża się, to znów się oddala od płaszczyzny metafizycznej powszechności. A drżenie to, chwiejność ta świadczy o istnieniu podłoża muzycznego, z którego w każdej chwili nanowo rodzi się dramat.

Gdy odsłania się przed nami scena „Warszawianki", mamy przed sobą, zdawałoby się, dramat czysto indywidualny na tle wypadków ogólnonarodowych. Mamy przed sobą młodą dziewczynę, której narzeczony ginie w bitwie grochowskiej—i w pierwszej chwili nic więcej w niej nie widzimy. Ale oto coś się zmienia. Niewiadomo kiedy się ta zmiana dokonała, niewiadomo jak się dokonała, ale oto nagle kontury postaci Marji zaczynają się rozszeszać, nabierają coraz większej rozwiewności, giną we mgle jakiejś, w nieskończoności się roztapiają. Już nie Marję, panienkę romantyczną z dworku na przedmieściu Warszawy, widzimy przed sobą, ale symbol Polski. Tak, teraz to już Polska, jej łzy—to już nie łzy narzeczonej po zgonie ukochanego, to łzy całego narodu, jej ból i żałoba—to ból i żałoba Polski, która porwała się do czynu, czując zgóry czynu tego bezsiłę i beznadziejność. „Byłam wolną, — buntowna przemocy,—oto mię w kajdany zakuto. — Byłam panią, oto mam być sługą.—Bom dłoń wzniosła,—skowaną dłoń nieudolną.—Zagojone mi rany rozpruto. — Otom w niemocy, — żelazną spowita kolczugą". To mówi Polska, nie dawna Marja. Marją jednak ani na chwilę być nie przestaje, i z chwilą, gdy minęło najwyższe napięcie uczucia, z chwilą, gdy uciszyło się morze muzyki, szumiące w głębiach dramatu, i znów oddaliła się od nas płaszczyzna uniwersalności, nanowo mamy przed sobą Marję taką, jaką była na początku, i pytamy samych siebie, co to jest, co widzimy na scenie, indywiduum, czy symbol?... W dwóch planach rozwija się przed nami dramat, i drugi, głębszy plan znacznie bliższy jest tła metafizycznego utworu, jego muzycznego podłoża.

A oto dramat, który nazwać można par excelllence wieloplanowym. „Wesele". „Nasza dzisiejsza wiejska Polska", jak mówi poeta w opisie scenerji. A obok niej inteligencja—poeta, malarz, dziennikarz, panny z miasta... W groteskowe formy ujęty obraz współczesnego życia polskiego, omal że nie sztuka obyczajowa. Ale to tylko pierwszy zwierzchni plan dramatu. Wpatrujemy się głębiej: z pod tego planu wyziera drugi — tragedja ogólno-narodowa: to Polska na przełomie dwóch stuleci, Polska, snem niewoli i niemocy zdjęta, sama z siebie się śmieje najkrwawszym śmiechem. Lecz oto jeszcze bardziej rozsuwają się ramy, w nieskończoność rosną,

rozpływają się w powszechności kontury akcji dramatu—i mamy już przed sobą trzeci, najgłębszy, najbliższy uniwersalnego podłoża muzyki plan dramatu, plan ogólno-ludzki, niezależną od miejsca i czasu śmieszną tragedję dnia powszedniego, małości na codzień i wielkości od święta, tragedję życia małego, gdzie podniesienie ducha jest tylko chwilą, mijającą bezpowrotnie i zapominaną natychmiast, jak gdyby jej nigdy nie było. I te trzy plany istnieją równocześnie, przelewając się w siebie wzajemnie, to jeden, to drugi, to trzeci górę bierze, w zależności od tego, czy głośniej szumi, czy przycicha morze muzyki, które wyłoniło z siebie dramat. Ta ciągła chwiejność płaszczyzny widzenia dramatycznego, ciągłe znikanie w nieskończoności i nowe wyłanianie się z niej, ciągłe zmiany kolejne indywidualizacji i uniwersalizacji wytwarzają w dramatach Wyspiańskiego jakąś siłę magiczną, która pęta widza i słuchacza, skuwa go czarem nieprzepartym i niewytłumaczonym.

Na tej samej podstawie — wieloplanowości — opiera się jeszcze jedno, odrębne i chyba jedyne w swoim rodzaju zjawisko kompozycyjne. W dwóch dramatach swoich, „Bolesławie Śmiałym“ i „Powrocie Odysa“, stworzył Wyspiański zupełnie osobliwy rodzaj kompozycji dramatycznej, znowu związany ściśle z istnieniem podłoża muzyczno - metafizycznego w jego utworach. Obydwa dramaty są trzyaktowe i w obydwóch dwa pierwsze akty mają zupełnie inny charakter i zupełnie inne znaczenie, niż trzeci. W dwóch pierwszych aktach miejsce jest miejscem, czas—czasem, a ludzie—indywiduami. Mamy przed sobą realny zamek króla Bolesława, realną wyspę Itakę, na którą po długiej tułaczce powrócił Odys. Czas, płynący na scenie, odpowiada czasowi, według którego mierzy się życie indywiduów. Aż oto rozpoczyna się akt trzeci. Bolesław wraca na zamek po zabiciu Biskupa; wieści, uosobione przez postacie coraz bardziej nierzeczywiste, donoszą mu o tem, co się dzieje na świecie po dokonaniu jego krwawego czynu. W jednej chwili owiewa nas zupełnie inna atmosfera, niż w poprzednich aktach: wszystko straciło już swoją realność, wszystko stało się symbolem, rozszerzyło granice swoje w nieskończoność, chociaż nazewnątrz nic się na scenie nie zmieniło. Wieki przepływają przed nami, rośnie w oczach naszych legenda o królu Bolesławie i o Świętym, co pamięć jego przywalił swoją trumną,—symbolem, duchem stały się deski sceniczne. To samo w „Powrocie Odysa”. Dotychczas powrót ten był rzeczywisty, był faktem, Itaka była rzeczywiście wyspą na morzu Śródziemnem. Teraz i miejsce, i czas, i sam fakt powrotu stają się symbolem. Wszelka realność znika; nieskończoność wpływa na scenę, melodje metafizyczne grać zaczynają w przestworzach, co było indywidualne, staje się powszechnem, co było ziemskie, staje się kosmicznem. Podłoże muzyczne dramatu przerwało tamy i zalało jego finał. Trzeci akt odsłania nam najgłębszy, metafizyczny sens tego, na cośmy patrzali w ciągu dwóch pierwszych aktów. Odsłania przez żywioł muzyki, inaczej bowiem uczynić tego niepodobna. Tęskne, zamierające w tysiącach ech westchnienia i głosy płyną jak gdyby z serca wszechświata. Tylko z „Tristanem i Izolda” tem, wedle słów Nietzschego, „prawdziwem *opus metaphysicum* sztuki”, da się pod względem potęgi uczuć kosmicznych, potęgi tęsknoty metafizycznej porównać trzeci akt „Powrotu Odyssa”.

VI.

Opisane przed chwilą falowanie, obecność w jednym i tym samym

dramacie różnych płaszczyzn, równocześnie istniejących i ciągle zmieniających swoje miejsca, mówi szczególnie jasno i dobitnie o istnieniu w dramaturgji Wyspiańskiego podłoża muzycznego. Ciągła wibracja tła nadindywidualnego, stała możliwość odrywania się odeń jednostkowych wcieleń, w każdej chwili gotowych nanowo połączyć się z powszechnością, która je zrodziła, ani na sekundę nie pozwala nam zapomnieć, skąd płynie to wszystko, co przeżywamy, każe nam ciągle czujnymi być na muzykę, brzmiącą z głębi widzenia dramatycznego.

W tragedji podobnego falowania niema: tam metafizyczne, nadindywidualne podłoże, raz urodziwszy z siebie indywidualny mit i osobowego bohatera, dopiero przy końcu gry dramatycznej przyjmuje wszystko zpowrotem do swego łona, utwierdzając swą wieczność i niewzruszoność przez oczyszczającą zagładę indywiduów. Obserwujemy tu zatem nie bezpośrednie, lecz pośrednie podobieństwo pomiędzy dramaturgją Wyspiańskiego a tragedją. Nietrudno jednak zrozumieć, że właśnie ta pośredniość jest dla nas szczególnie wartościowa: ze wszystkiego, co było tutaj powiedziane, wynika teraz jasno, że powstająca dzięki wahaniom płaszczyzn wyjątkowa dobitność, intensywność, z jaką znać daje o swem istnieniu podłoże muzyczne w dramatach Wyspiańskiego, szczególnie wymownie świadczy o tem, że dramaty te zawierają w sobie ziarna nadchodzącej tragedji. Właśnie te ziarna, które w odrodzonej tragedji mają wystąpić w ścisłej łączności z innemi, działając jedynie jako części całości, konieczne dla jej istnienia, ale nie wysuwające się na pierwszy plan kosztem innych, równie koniecznych, tutaj występują samodzielnie, rozrastając się w sposób nienormalny, tutaj bowiem mamy przed sobą jeszcze nie urzeczywistnienie, a tylko zapowiadające je znaki. Są i inne, jak o tem już wspomniałem wyżej, w twórczości Wyspiańskiego znaki, zapowiadające tragedję, a występujące również wyjątkowo dobitnie i intensywnie, gdyż i one są jedynie ziarnami tego, co ma się rozwinąć, a co wymaga do swego rozwoju również i innych ziaren. Na tem miejscu mowa była wyłącznie o znakach muzycznych; lecz i ich wykrycie, być może, wystarczy, by uczynić prawdopodobną myśl, że Wyspiański był tym, który prostował ścieżki nadchodzącej tragedji przyszłości.

Stefan Srebrny.

„N O C L I S T O P A D O W A"

(Szkic kompozycji teatralnej).

Nie sugerując się kwalifikacją autora, jeżeli chodzi o charakter utworu (sceny dramatyczne), stwierdzić możemy i po pierwszem czytaniu i po uczciwem przestudjowaniu tekstu, że „Noc listopadowa" nie jest scementowanym dramatem, posiadającym kościec, na którym moglibyśmy oprzeć wątek, ew. wątki dramatyczne. Należałoby postawić pytanie czy jest to zaletą, czy wadą utworu, biorąc pod uwagę wymagania teatru. W dzisiejszych warunkach *należy* ocenić to jako wadę. Zadaniem aktualnem dzisiejszego teatru będzie: Wyspiańskiego przybliżyć, rozjaśnić i o ile możliwe uprościć, nie zubożając i nie degradując sposobu podejścia do tematu.

W „Nocy listopadowej" na czoło zagadnień wysuwa się zagadnienie

TEATR WIELKI NA POHULANCE

CODZIENNIE od wtorku 15-XI-32 r. o godz. 8-ej

G. B. SHAW'A

ZBYT PRAWDZIWE ABY BYŁO DOBRE

Zbiór kazań scenicznych w 3-ch aktach

Z upoważnienia autora przełożył FLORJAN SOBIENIOWSKI

OSOBY AKTU PIERWSZEGO:

Potworek	F. TRAPSZO
Starsza dama	H. RYCHŁOWSKA
Lekarz	M. BIELECKI
Pacjentka	C. NIEDŹWIECKA
Pielęgniarka	T. KORONKIEWICZÓWNA
Włamywacz	M. SZPAKIEWICZ

OSOBY AKTU DRUGIEGO:

Pułkownik Tallboys . . .	ST. GROLICKI
Szeregowiec Miik . . .	J. BONECKI K. DEJUNOWICZ
Hrabina Valbieoni . . .	T. KORONKIEWICZÓWNA
Pacjentka . . .	C. NIEDŹWIECKA
Aubrey Bagot . . .	M. SZPAKIEWICZ
Głos sierżanta FIELDINGA .	WŁ. PREISS

OSOBY AKTU TRZECIEGO:

Zuzia	T. KORONKIEWICZÓWNA
Sierżant Fielding . . .	WŁ. PREISS
Starzec	N. NEUBELT
Aubrey Bagot	M. SZPAKIEWICZ
Pacjentka	C. NIEDŹWIECKA
Pani Mopply	H. RYCHŁOWSKA
Pułkownik Tallboys . . .	ST. GROLICKI
Szeregowiec Miik . . .	J. BONECKI K. DEJUNOWICZ

Akt I-szy w Anglji. Akt II i III w Afryce.

Reżyser: JAN BONECKI. Dekoracje: W. MAKOJNIK.

Meble z pracowni stolarskich „Braci Salezjanów".

TEATR WIELKI Z. A. S. P. NA POHULANCE

MAURYCY MAETERLINCK

NIEBIESKI PTAK

Baśń w 10-ciu obrazach w przekładzie JANA CIEŚLIŃSKIEGO
Nowy układ sceniczny uzupełniony prologiem i epilogiem

OBRAZY:

Krąg rzeczywistości i snu: I. U drwala.
Krąg snu: II. U wróżki, III. W krainie wspomnień, IV. Pałac nocy, V. W lesie, VI. Przed murem, VII. Cmentarz (groby i kwiaty), VIII. W królestwie przyszłości, IX. Pożegnanie.
Krąg rzeczywistości: X. Przebudzenie.

POSTACIE:

Krąg rzeczywistości:

Jaś . . . . *F. Trapszo* — Matka . . . . . . *H. Rychłowska*
Marysia . . . . . *I. Paszkowska* — Ojciec . . . . . . *A. Szymański*
Sąsiadka . . . . . *H. Biernacka*
Dziewczynka . . . * * *

Krąg snu:

Ptak niebieski . . *J. Hryniewicka*
Wróżka . . . . . *H. Biernacka*
Pies . . . . *K. Dejunowicz* — Kot . . . . *J. Ronard-Bujański*
Dziadek . . . . . *Wł. Neubelt* — Babka . . . . . . *S. Zielińska*
Noc . . . . *Sz. Wiesławska*
Czas . . . . . . *Z. Tomaszewski*

Dusze żywiołów, drzew, zwierząt i rzeczy

Dusza światła . . *J. Braunówna*
Ogień . . . . . . *J. Hryniewicka* — Woda . . . . . *M. Pawłowska*
Dąb . . . . *A. Szymański*
Sosna . . . . . . *H. Biernacka* — Topola . . . . . *Sz. Wiesławska*
Lipa . . . . *H. Rychłowska* — Wierzba . . . . . *O. Trembińska*
Bluszcz . . . . . *M. Pawłowska* — Buk . . . . *Z. Elwicki*
Kasztan . . . . . *M. Koczyrkiewicz*
Wilk . . . . *Z. Tomaszewski*
Byk . . . . *St. Janowski* — Krowa . . . . . * * *
Wół . . . . *St. Skolimowski* — Baran . . . . . . *A. Łodziński*
Koń . . . . *Wł. Preis* — Świnia . . . . . *F. Dobrowolski*
Królik . . . . . *St. Martyka*
Cukier . . . . . . *Wł. Pawłowski*
Chleb . . . . . . *F. Dobrowolski*

Dzieci niebieskie. — Gwiazdy. — Ptaki niebieskie.
Dzieci, które odeszły. — Groby — kwiaty.
Bochenki. — Strachy. — Upiory. — Ogniki.

Kierownictwo działu plastycznego i tańce solowe: JADWIGA HRYNIEWICKA.
Kierownictwo działu muzycznego i kompozycja: Prof. Dr. TADEUSZ SZELIGOWSKI
Inscenizacja i reżyserja: Dr. JERZY RONARD BUJAŃSKI.
Oprawa sceniczna: WIESŁAW MAKOJNIK.

Wykonali:

Prace modelarskie: W. MOŻEJKO. — Prace perukarskie: ST. GALCZEWSKI.
Kostjumy damskie: S. KOZŁOWSKA. — Kostjumy męskie: KL. BUTKIEWICZ.

W widowisku — poza zespołem artystycznym Teatrów Miejskich współpracuje jeszcze: instytut dramatyczny, oraz zespół pomocniczy (60 osób).

Początek o godz. 20-ej, — Koniec o godz. 23-ej

TEATR MUZYCZNY „LUTNIA"

Mickiewicza 6, telefon 2-24.

Od wtorku 22-go listopada 1932 r. CODZIENNIE

SZALEŃSTWA COLLETTY

Operetka w 3-ch aktach JAKOBSONA i BODAWSKIEGO

Muzyka R. STOLZA. Przekład K. TOMA.

OSOBY:

Colletta hr. Planterosa	M. GABRIELLI
Margrabia Filip Villacroix	L. DETKOWSKI
Alfred Pareil, porucznik marynarki . . .	K. DEMBOWSKI
Kawaler de Picador	M. TATRZAŃSKI
Jerzy, oficer marynarki	M. POŚPIEŁOWSKI
Riri (tancerki)	*
Lo (tancerki)	*
Mia (tancerki)	*
Miszka Keleti, primas cygańskiej kapeli . .	W. SZCZAWIŃSKI
Etelka, tancerka węgierska	B. HALMIRSKA
Marceli Japonet, malarz	S. SKOLIMOWSKI
Erno, cygan	*
Jan, starszy kelner	*
Starszy marynarz	*

Rzecz dzieje się w Paryżu.

I-szy akt w dancingu „Pod Papugą" na Monmartre.

II.gi akt w pałacu margr. Villacroix.

III-ci akt na pokładzie parowca „Portebonheur" w Marsylji.

Reżyser: M. TATRZAŃSKI.

Dekoracje: J. HAWRYŁKIEWICZ.

Kapelmistrz: M. KOCHANOWSKI. Koncertmistrz: A. KONTOROWICZ.

W akcie I-ym: a) TANIEC PASADENA odtańczy zespół baletowy,
b) Galopada odtańczy primabalerina R. GORECKA i zespół baletowy.

W akcie III: a) Taniec tragarzy murzyńskich odtańczy R. GORECKA i W. MORAWSKI.
b) Matellot — fantazja — odtańczy R. GORECKA, W. MORAWSKI i zespół baletowy.

Tańce i ewolucje układu baletmistrza W. MORAWSKIEGO.

TEATRY MIEJSKIE Z. A. S. P. W WILNIE
STAŁY TEATR OBJAZDOWY
Pod protektoratem J.W.P. WOJEWODY WILEŃSKIEGO

BARRY CONNERS'A

R O X Y

Komedja w 3 aktach

JÓZEFA KORZENIOWSKIEGO

PANNA MĘŻATKA

Komedja w 3 aktach

MUZEA I ZBIORY W WILNIE

Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ul. Lelewela 8. Otwarte: w każdą niedzielę od 12 do 14-ej. Wstęp 50 gr., dla wycieczek 20 gr. Zawiera zbiory archeologiczne, numizmatyczne, ceramikę, kolekcję tkanin, bogaty dział artystyczny (obrazy, rysunki, rzeźby sztuki polskiej i obcej) pamiątki po Mickiewiczu, etc.

Muzeum Sztuki Współczesnej, ul. Uniwersytecka, dziedziniec Pałacu. Zwiedzać można po zgłoszeniu się u woźnego przy Muzeum. Zawiera dzieła współczesnego malarstwa polskiego.

Muzeum Etnografi zne Uniwersyteckie, ul. Zamkowa 11. Otwarte codziennie od godz. 10 do 2. Wstęp bezpłatny. Zawiera przedmioty z dziedziny kultury i sztuki ludowej woj. Wileńskiego, Nowogródzkiego, Białostockiego i Poleskiego.

Zbiory Wydziału Sztuk Pięknyh Uniwersytetu Stefana Batorego, ul. Uniwersytecka Nr. 4. Zwiedzać można w godzinach południowych po zgłoszeniu się w Dziekanacie Wydziału Sztuk Pięknych. Zawiera okazy malarstwa, grafiki, ceramikę, odlewy gipsowe etc.

Muzeum Litewskiego Towarzystwa Naukowego, ul. Gimnazjalna Nr. 4. Dostęp dla publiczności tylko po porozumieniu się z Zarządem Towarzystwa. Zawiera zbiory numizm., archeologiczne i etnologiczne z kultury litewskiej.

Muzeum Żydowskiego Towarzystwa Historyczno-Etnograficznego, ul. Orzeszkowej Nr. 7. Eksponaty z zakresu historji, etnografji, sztuki i in. Wstęp dla publiczności po uprzedniem porozumieniu się z Zarządem Towarzystwa lub z kusztoszem Muzeum (W. Pohulanka 18).

Uniwersyte ka Bibljoteka Publizna, ul. Uniwersytecka 5. Otwarta codziennie z wyjątkiem świąt od 9 do 8 wiecz.

Bibljoteka im. Wróblewski h, ul. Arsenalska róg Zygmuntowskiej.

etyczne: czy w danych warunkach historycznych (Królestwo Kongr. r. 1830) „powstante", czy „rewolucja", lub nawet „wojna polsko-rosyjska", mogła się stać *Sprawą*, czy też nic nie wydźwignie jej z odmętów „wrzasku ulicznego"? Czy nie byłoby rzeczą słuszną, ten moment sfaworyzować, uczynić wykładnikiem wszystkich skreśleń i przestawień. Wybór jego, ułatwi nam zdecydowanie się na „bohatera dramatu. Zrozumiała rzecz, że nie chodzi mi o zadośćuczynienie konwencjom staro-teatralnym. Szukam sceny, postaci, zdania, które byłyby punktem kulminacyjnym w utworze.

*

Trzeba ocenić wartość myśli historycznej Wyspiańskiego. Umieć zobaczyć w narodzinach powstania listopadowego moment tragiczny, u bram Szkoły Podchorążych już postawić palące pytania, było w pierwszym dziesiątku lat n. st., dowodem wrażliwości etycznej, i indywidualności nieprzeciętnej. W tak widzianem zdarzeniu historycznem, rodzi się konflikt tragiczny, a zarazem oś dramatu.

*

W pierwszej scenie pokazuje się rysa tragiczna w starciu Pallady z Nike Napoleonidów, która pyta:

„Kto będzie im wrogiem?"
Pallas — Książę.
N. Nap. — Oni go pochwycą?!
Pal. — Zdradą!!
N. Nap. — Nie!
Pal. — Oni tam wlecą gromadą
i pochwycą książęcia w pół-śnie.
Pójdziesz za nimi!
N. Nap. — Nie!!

— — — — — — — — —

A dalej:
Pal. — Więc nie — i bez ciebie poradzą.
Nike Nap. — Nie poradzą!—zwycięża ten, kto z nami:
patrzaj, my ze skrzydłami.
Pal. — Trojej dobyłam tą władzą,
wsławiłam Odysa nad męże;
Księcia pochwycą jeńca.
Nike Trojańska:
Dobywcom Trojej biada,
nie zwyciężysz.

— — — — — — — — —

„Dobywcom Trojej biada...— tak, gdy posłuchamy, co mówi ten „wsławiony nad męże", w dramacie tegoż autora „Powrót Odysa", zrozumiemy postawę Wyspiańskiego.

— — — — — — — — —

W ojczyźnie własnej odnalazłem piekło,
Zaszedłem w cmentarz, — grabarz. Ścierwem cuchnie.

— — — — — — — — —

Żyję; zabiłem wszystko, — wszystko odepchnąłem;
co było szczęściem kłamanem uciekło.
Nic, nic poza mną; — nic, — nic, — nic przedemną:
Noc, wieczną pustką i ciemną.
Jedyna myśl, — myśl, — boskie wiano.
Bodaj mi nigdy żyć nie było dano.

— — — — — — — — —

Na wieczną mękę skazany został ten, który podstępem umyślił zwyciężyć wroga. Walka się odbywa o duszę podchorążych—zwycięża Pallas, ale to nie znaczy, żeby ustąpiły wątpliwości. Możnaby powiedzieć, że spiskowcy z duszami omglonemi wstydem idą na Belweder.

Dramat się rozpoczął.

*

Co się dzieje po drugiej stronie? Czy nas interesuje, czy jest dla nas rzeczą ważną, co myślą, jak się ustosunkowują do powstania t. zw. „ciemięzcy"-Rosjanie, z Księciem Konstantym na czele? Oczywiście nie, jeżeli chodzi o samo naświetlenie „duszy" powstania. Ale w Belwederze jest Polka. Świadomie, omawiając „Noc listopadową" chcę pominąć jakikolwiek wypad w kierunku dokumentu historycznego. Dlatego też, nie będę się zastanawiał, „jak to tam rzeczywiście z tą Joanną było".

Przez Wyspiańskiego rola jej określona jest dotyla poważnie, że właściwie dopiero dzięki niej, spiskowcy uświadamiają sobie swoją moralną przegraną; tem większą wagę należy przypisać Joannie w Belwederze, że poeta nie rysuje jej, jako „anioła" u boku księcia;

— — — — — — — — —

„Ty rzekła, carski szpieg! — ty żona,
ty miłość moja, mnie zabiła i zatruła,
ty z nóg mnie powaliła. —
A ja się rwał. —
Ja tam, tam, z orłami w loty chciał, —
a ty, — ty z duszy głębin wydobyła
podłość, — — — To ty mój wróg.

— — — — — — — — —

Z jednej strony — zatruła miłość, podcięła skrzydła, ale obok tego wydobyła podłość: Joanna dokonywa na duszy księcia wiwisekcji; pamiętając o tem, możemy już odpowiednio nastawić się do „zderzenia się" belwederczyków z księżną w progu sypialni.

*

Walka była nieunikniona. Poeta wyraźnie (i nietylko w „Nocy"), zaznacza swoje stanowisko: nie można odmienić biegu zdarzeń. Ale można, i należy, świadomie je przeżyć. Nie usiłuje jednak stworzyć dogmatu etycznego. Wątpliwość — wahanie — w rezultacie nawet rzucenie się na śmierć, jest „materjałem", wartością, dla przyszłych pokoleń, pomimo, że aktualnie, dla żywych, będzie krzywdą, którą pomścić należy. Stąd ten podwójny rysunek — spiskowcy pod pomnikiem i pożegnanie Kory z Demeter i końcowe wezwanie Hekate.

*

Dochodzimy do końcowego punktu jednego ramienia; ramię to składa się więc z czterech scen, które w kondensacji teatralnej powinny przyjąć porządek następujący: Szkoła podchorążych, Pod pomnikiem i Belweder. Trzeci obraz byłby połączeniem dwóch obrazów: II — i IV-go. Belweder, jak to wynika z powyższego, jest dla nas ważny przez Joannę; a ponieważ z drugiej strony jest zupełnie nieprzekonywujący, jeżeli chodzi o „rosyjskość" Konstantego, wytyczną w kondensowaniu tych scen dla reżysera, powinno być przerzucenie punktu ciężkości na księżnę.

*

Scena w teatrze Rozmaitości to kulminacyjny punkt utworu. W scenie tej jest jakby repetycja tego, co już zostało powiedziane i pokazanie drogi dla losu „bohaterów".

Teatr-retorta: w niej badana jest dusza Chłopickiego. Zarazem wartościuje się samo powstanie. Horoskop, dla człowieka, który chce za wszelką cenę dowiedzieć się, jaka jest wartość czynu, który może potrafiłby „wrzask uliczny" podnieść do godności „Sprawy", bynajmniej nie jest ustępliwy. Nike Napoleonidów wróży: „Ty się przyjmujesz sprawą"... — a w końcu — „Przegrałeś"...

Więc bezinteresowna ofiara? Wyspiański, nieomal w znaczeniu czysto fizycznem, pokazuje nam wartość oporu.

„Tam gore!
Niech będzie na jedną kartę!"

Decyzja Chłopickiego nie wpływa na barwę horoskopu. Nike widzi przegraną. Czy Chłopicki się cofnie? Wiemy, że nie. I w tym momencie możemy przeprowadzić łuk, spinający końcowy motyw tej sceny z ostatnim akordem — Łukasińskim —

„Witaj Jutrzenko swobody
Za tobą zbawienia Słońce!"

W scenie tej zostały przesądzone losy powstania.

A gdzie znajdziemy dokończenie analizy „sumienia narodowego"; może raczej poszukiwań, tych wszystkich momentów, które pokazałyby jego oblicze?

* * *

Przechodzimy do części, w której poeta spróbuje określić znaczenie powstania. Czem jest obraz „W ulicy"? Jaką rolę spełniają ci, którzy na swój sposób zrozumiawszy sens walki o byt polityczny, rozprawiają się z życiem ludzkiem na poczekaniu? więcej, którzy mordują swoich braci? Wyspiański wyraźnie chce nam pokazać fazę: „wrzask uliczny" i możliwość podniesienia jej do godności „Sprawy". Zdać sobie przed samym sobą rachunek sumienia, uświadomić sobie, jaka jest odległość między temi fazami, i czem się ona wykłada, oto praca dla tych, którzy tworzyć będą nowe formy życia. Czy będzie możliwa współpraca z testamentem niejako tych, którzy odejść musieli, ażeby się stać jednym z momentów uświadamiających? Chyba tak—w scenie VIII-ej Kora mówi:

— — — — — — — — —

Lecz cyt... cicho,—tam groby,
tam pod ziemią śpichlerze,
tam idę. Podajcie złote klucze.
Zamykam niemi serca,
zamykam niemi dusze.
Oto wieki ożywię idące.
Wieki i lata, co przyjdą,
żyć będą ziaren tych treścią.
Ziemia rodzić będzie,
Kędy siew padnie zdrowy.
Ludzi zbudzę, roześlę orędzie
na żywot,—żywot nowy!

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Przejdziecie niejedną nędzę
i niejedną przebolicie próbę.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

A dzisiaj—kres. — Krwi przelanej nie
zmarnię.
Krwią pola a role użyźnię
i synów z krwi tej dam kiedyś —
Ojczyźnie.
Dzisiaj kres.

— — — — — — — — —

W ten sposób scena VII—„W ulicy" i scena IX „Teatrum Stanisława Augusta" połączone tem, co mówi Kora w VIII scenie stają się ściśle ze sobą związane, jasne i logiczne. W takiem ujęciu, rysuje się nam pogląd na świat Wyspiańskiego, jako coś przekonywująco-twórczo-optymistycznego. Pokazanie miejsca każdemu w jego życiu, i w życiu zbiorowości, liczenie się z każdym pierwiastkiem tkwiącym w człowieku, uczy nas, jak należy rozumieć rzeczywistość.

* * *

„Zwycięstwo w obozie Księcia
i Książe obezwładniony?!"

—mówi wróżba stawiana Chłopickiemu. Obraz ostatni (X), „W Alejach Ujazdowskich" jest jej przedwstępnym komentarzem, a zarazem zamknięciem, zakończeniem rozmyślań, nad losem gromady, która chciała być wolną.

Słowa Krasińskiego dokładnie określają tragedję powstania listopadowego. Nie mogło być inaczej. Car, który wziął „polską Koronę", nie widzi tragedji narodu i nie może jej zobaczyć. Ocenią jej wartość potomni; postawienie Łukasińskiego naprzeciw Krasińskiego, jest jakby wielkim skrótem treści duszy polskiej.

* * *

Ominęliśmy obraz poświęcony Lelewelowi, i scenę w Łazienkach. Nie mam zamiaru dowodzić, że te momenty są niepotrzebne. Oczywiście, znajdują one dla siebie miejsce w szeregu, ale pokazują nowe odnogi zagadnień, które nie są rozwinięte. Z tego wyglądu, zgodnie z punktem wyjścia, raczej pominąłbym je, w tym szkicu.

Rozważania powyższe, należy uważać za szkic schematyczny kompozycji, która mogłaby być realizowaną w teatrze. Nie dotykałem świadomie, zdając sobie sprawę z niemożliwości dokonania tego w krótkim artykule,

sprawy tekstu, który może mógłby przejść przez sito spojrzenia reżyserskiego. Chodziło mi w każdym razie o jedno: jeżeli przedstawienie domaga się zamknięcia utworu w ramach, które ten utwór zwężają, należy zwężać szereg zagadnień, a nie kastrować tekst w zależności od ilości, okłamując siebie samego fałszywym pietyzmem dla poety, przez zostawienie wszystkich obrazów.

Tadeusz Byrski.

WYSPIAŃSKI NA ANTENIE

Kilka luźnych uwag.

Zagadnienie artystyczne słuchowisk radjowych wciąż jeszcze w całym świecie tkwi w okresie prób, eksperymentów i poszukiwań. Mimo wielu ciekawych zdobyczy kwestja „XI-ej Muzy", czyli sztuki słuchowej—nie wychodzi z powijaków. Nie inaczej jest i w Polsce, mimo że radjofonja polska spogląda na poważny dorobek na polu słuchowisk.

Nie zjawili się jeszcze u nas estetycy słowa radjowego, nie mamy katedr ani laboratorjów doświadczalnych w tym zakresie, nie umieliśmy wciągnąć zastępu poważnych pisarzy (poza nielicznemi jednostkami) do pracy nad pisaniem utworów dla radja. Nic więc dziwnego, że kierownicy rozgłośni polskich czerpią materjał prawie wyłącznie z literatury dramatopisarskiej i beletrystycznej, przyswajając całe dzieła i fragmenty mikrofonowi, czyli radjofonizując je. Ze względów dydaktycznych ma to nawet swoje wielkie znaczenie, choć artystycznie biorąc naogół jest metodą podobnie połowiczną, jak przerabianie powieści na scenę, lub dramatów na filmy.

Zdarza się jednak niekiedy wśród twórców innych rodzajów literackich pisarz, którego forma posiada znamiona szczególnie zbliżone do wymagań mikrofonowych. Mówi się o nim, że jego utwory specjalnie „nadają się" na słuchowiska... Co jednak jest tajemnicą tego „nadawania się", tego nie zbadał jeszcze nikt. Niema to nic wspólnego z tak zwaną zrozumiałością czy popularnością utworu; nieraz najpoważniejszy, głęboki utwór wywiera na najszersze masy potężne wrażenie („Obrona Sokratesa" Platona), a wesoła błahostka bywa kulą w płot.

Takie „radjoaktywne" tworzywo spoczywa w niezbadanych dotąd ilościach na dnie genjalnej twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Czerpano i czerpie się z tego skarbca pełnemi garściami w polskiem radjo, choć może niedość jeszcze świadomie. Warszawa nadawała na antenę „Wesele" i „Warszawiankę" (wyliczam z pamięci), Lwów dał pierwsze publiczne wykonanie „Zygmunta Augusta" w formie radjowej, Kraków przygotowuje obecnie w związku z uroczystościami jubileuszowemi cały cykl słuchowisk Wyspiańskiego. W Wilnie nadano w radjo następujące słuchowiska tego autora:

„Noc listopadowa" akt I (pierwsza wileńska audycja literacka, w grudniu roku 1927):

„Sędziowie" (oba te słuchowiska w wykonaniu „Reduty");

„Skałka" (fragmenty);

„Bolesław Śmiały" (fragmenty);

„Królowa Korony Polskiej" (dwukrotnie);

„Wyzwolenie" akt II (Osterwa i Reduta);

„Legenda I" (fragmenty);

„Legjon" dwie sceny: Obraz VIII „W kopule św. Piotra" i obraz XII: „Nad wielkiemi wodami";

„Warszawianka";

„Zygmunt August” nadany w listopadzie 1932 r.

Nie wchodząc w ocenę krytyczną, które z tych słuchowisk były więcej, a które mniej udatnie wykonane, stwierdzić należy, że twórczy ich materjał posiada najważniejsze elementy radjofoniczne i wybitną mikrofonową siłę sugestywną.

Weźmy dla przykładu „Wesele”. Gdyby Wyspiański żył dzisiaj i, będąc doskonale wtajemniczony w technikę pisania dla mikrofonu, chciał stworzyć słuchowisko, nie mógłby napisać lepszego scenarjusza, niż ten, jakim jest „Wesele” w swej formie scenicznej. Zbyt długie? Nie. Już na szczęście odchodzimy od przesądu, że słuchowisko radjowe musi być krótkie, bo inaczej nuży. Jeżeli jest doskonałe, nie będzie nużyło, choćby trwało godzinę lub dwie. Ostatnio Warszawa zdobyła się na „Nieboską Komedję” prawie bez skreśleń, daną przez dwa wieczory. Zagranicą daje się ogromne słuchowiska, jak „Faust” albo choćby taż sama „Nieboska” (Wiedeń).

W „Weselu” forma szopkowa przesuwających się dialogów, z których wynika fascynująca i wciąż podniecana akcja, tło muzyczne, przejrzystość faktury, jasne warstwy kolorów zasnuwane chmurami scen widmowych — składają się, przy idealnem odtworzeniu głosowem, na tak wymowną „wizję” radjową, o jakiej tylko marzyć można.

Akt II „Wyzwolenia”, rozmowa Konrada z Maskami, zakończona fatamorganą kolendową i cudownie liryczną improwizacją — to inny typ plastycznego słuchowiska. Konradowe walki z własnemi myślami, dojmujące podszepty, sprzeciwy i szantaże filozoficzne Masek, w dziedzinach myślowych tak zawsze bliskich i aktualnych, — stały się zrozumiałe i zajmujące dopiero w rewelacyjnie prostej inscenizacji Reduty; przedtem nużyły scholastyczną zawiłością. Ta sama scena (której równej szukać w literaturze świata!) przeniesiona w celoteksowe kulisy studja radjowego, płynąca z cichych słuchawek do uszu skupionego w zaciszu domowem słuchacza — narzuca się z bezpośrednią sugestją, mówi wprost do duszy z intymnością autentycznej rozmowy w cztery oczy, daje niemal złudzenie własnych, bezsłownych myśli...

Już w „Ślubach Jana Kazimierza” („Królowej Korony Polskiej”) była scenerja akustyczna akcji rozgrywanej na tle kościoła, z całą pompą solennego nabożeństwa; jest to tło niezawodnie przemawiające do wyobraźni słuchowej. Podobne było w obrazie z „Legjonu”: „W kopule św. Piotra”, tylko w formie bardziej złożonej. Scena ta w teatrze jest niemal niewykonalna, tak przekracza rozpiętością wizji twórczej wszelkie środki mechanizmu teatralnego. Wieszcz mówiący w akustyce olbrzymiej kopuły, pod nim z dalekiej głębi dochodzące odgłosy liturgicznej muzyki, element kontrastowy głosów pogańskiej mitologji, walka tych elementów — chóry śpiewające, chóry mówiące—dynamika głosowa przelewająca się całemi warstwami—ustosunkowanie planów fonetycznych — oto zadanie przerastające siły reżysera teatralnego. Oto zadanie wysoce ponętne i osiągalne — dla reżysera radjowego. Rozgłośnia Wileńska próbowała rozwiązać je zapomocą eksperymentu (rzecz inna, z jakim wynikiem): w studjo, dającem odpowiedni pogłos, mówił Mickiewicz, stamtąd też płynęły instrumentalne i głosowe perypetje „pogańskie”. Natomiast całą gamę odgłosów kościelnych — organy i śpiewy gregorjańskie—wykonano w Bazylice Wileńskiej i zapomocą przewodów nakładano w amplifikatorni na akcję idącą ze studja; zadanie trudne, wymagające od „mieszającego” te dźwięki reżysera w amplifikatorni—subtelności kapelmistrza. Takie rozwiązanie tech-

niczne umożliwia jeden naprzykład efekt, który nigdy nie dałby się osiągnąć sztucznie: rozpływanie się w wielkiej nawie kościelnej potężnego, nagle urwanego akordu organowego.

Wydaje mi się, że jednym z czynników, rozwiewających tajemnicę „radjofoniczności" Wyspiańskiego — jest jego artystyczna uniwersalność. Ten wielki Poeta, który zarazem *widział* swoje dzieła w doskonałym kształcie plastycznym, zarazem *myślał* je w budowlach filozoficznych, Poeta ten równocześnie *słyszał* je. Słyszał nietylko słownie, ale muzycznie. Niezawodny instynkt rytmu, wirtuozerja metryczna mieszcząca się nieraz w swobodzie poprostu frapującej, polifoniczność konstrukcyj poetyckich, szczodre operowanie tak wybitnie muzycznemi środkami wyrazu, jak aliteracja, onomatopeja, refren, imitacja i motyw — oto arsenał muzyczny Wyspiańskiego. Ilekroć muzykę samą wprowadza na swą scenę, nie jest to nigdy akcesorjum dekoratywne, lecz konieczność organiczna, poprostu element akcji. A wiadomo oddawna, że mikrofon radjowy obnaża pustkę „tricków" dźwiękowych, a łatwo asymiluje żywe tworzywo, o ile podane jest w odpowiedniej szacie technicznej.

Wszystkie te uwagi biorą za warunek pewien poziom odbiorcy. Nie mówimy tu o słuchowiskach dla najszerszych mas. Ale nawet do nich przemówi niejedno dzieło Wyspiańskiego, przemówi „Wesele", „Królowa Korony Polskiej" i „Zygmunt August" głęboko i bezpośrednio, jeżeli psychiczna odbiorczość słuchacza, tak samo jak jego odbiornik, nastawiona będzie na odpowiednią falę. A nastawienie na tę falę będzie zadaniem mądrego i pedagogicznego prelegenta, który przemówi na wstępie słuchowiska.

Witold Hulewicz.

WESELE WYSPIAŃSKIEGO W MIŃSKU LITEWSKIM

W stosunku do twórczości Stanisława Wyspiańskiego społeczeństwo polskie w Mińsku Litewskim dzieliło się jak i w wielu innych wypadkach na „starych i młodych". Z pośród pierwszych zaledwie nieliczne jednostki znały i ceniły Wyspiańskiego. Były to przeważnie niewiasty, wychowane w uczelniach krakowskich i atmosferą Krakowa przesiąkłe. Dla ogółu jednak inteligencji, oprócz trójcy romantycznej istniała przeważnie czwórka: Prus, Orzeszkowa, Weyssenhoff, Rodziewiczówna, oraz szatan Przybyszewski i gorszyciel Żeromski (Dzieje Grzechu czytane przez starsze panny i młode mężatki nigdy nie dostawały się do naszych rąk lojalnie i legalnie).

O Wyspiańskim powiadała większość dorosłych, że go nie może zrozumieć. Nam jednak to nie przeszkadzało do obcowania z Mistrzem, chociaż prawdopodobnie rozumieliśmy go nie o wiele więcej od nich.

Z utworów autora Wesela najbardziej zrozumiałą i najbardziej popularną była—o ile się nie mylę—Warszawianka. Jeszcze z owego okresu pamiętam całe jej ustępy. Czytywałem ją na t. zw. „sekcjach" młodzieży ludowej. Objaśniałem przytem jak umiałem teksty, swoim bardzo gorliwym zresztą słuchaczom, równie samoukom o ile chodziło o literaturę polską, jak i wykładowca.

Szły już jednak przez świat przeczucia wojny i może dlatego Epopeja 31-go roku nie była już czemś tak egzotycznem jak jeszcze kilkanaście lat temu. Rozpoczynał się wielki powrót Historji i deklamacja rozpoczynająca się od słów „Cesarzu myśmy dla ciebie w oczach Europy"... nie była już tylko deklamacją „ale stawała się podświadomie czemś tajem-

niczem i strasznem, jakąś falą elektryczną nadchodzącej burzy.

Nagle w ciche i spokojne miasto strzelił grom teatralny. Do Mińska przyjeżdża teatr Hellera z Weselem Wyspiańskiego.

Dziś już nikt nie może sobie wyobrazić siły tego uderzenia. Teatr dzisiejszy jest już widowiskiem, wówczas był jeszcze Kościołem. Pierwszy raz polski teatr nie amatorski! Pierwszy raz język polski „z tamtej strony", której symbolem był Wawel, Kościół Marjacki, Lwów z Ogniem i Mieczem. Pierwszy raz niezrozumiała sztuka o której jednak szeptano na ucho, że jest patrjotyczna! I pierwszy raz w życiu Wernyhora, już nie na tajnych sekcjach, ale na publicznej scenie.

Jak to było, gdzieśmy siedzieli, ile trójek z rosyjskiego musieliśmy dostać, ażeby nam pozwolono iść na Wesele— nie pamiętam. Pamiętam tylko jedno: teatr wypełniony do szpilki, bardzo wielu rosjan i żydów... i kurtyna! Kurtyna, która się jeszcze nie podnosi, jeszcze drga, jeszcze wzmacnia bicia naszego serca, kurtyna ukrywająca arcydzieło tak bezlitośnie długo.

Wreszcie podnosi się zwolna (czy też może rozsuwa się na bok) zupełnie tak, jak kurtyna historji w kilka lat później. Widownia zamiera. Obca, jak w sensacyjnym teatrze, swoja, jak na Mszy Św. w Katedrze! Teatr Hellera zaczyna grać!

Gdyby teraz zebrano wszystkich Reinhardtów, Stanisławskich, oraz cały Paryż jeszcze by i wtedy jakiś laik uronił słówko krytyki. Ale wówczas każda artystka i każdy aktor z Wesela znajdował się poza nawiasem rozumowanie. Mam wrażenie, że i treść też! Piliśmy jedynie język, ów cudowny język, pierwszy raz w życiu słyszany, bez domieszki mińskiego akcentu! Piliśmy muzykę, stroje, bo ja wiem czego wówczas nie piliśmy, na tym wieczorze!

W tem do naszego Sancto-Sanctum wdziera się śmiech. Brutalny, głupi, ludzki śmiech. Na scenę wchodzi chochoł i mniej wybredna część publiczności wybucha śmiechem. Coza idjotyzm. W dodatku polacy... tss... cicho wołają rosjanie! A nam, jak by ktoś w twarz dał! I to są polacy? Taka hańba!! Jesteśmy wściekli, chociaż taksamo nie wiemy kto to jest ten słomiany jegomość i poco go autor tu wprowadził, ale instyktownie czujemy, że nie można się śmiać. Z kazaniami też rozmaicie bywa, a jednak nie wolno się śmiać, ani w Katedrze, ani na Złotej Górce.

Wreszcie robi się cicho! Pomalutku, pocichutku wsuwa się na widownię Historja. O Wernyhorze opowiadały Babunie, rozumiemy Jaśka i wszystkich, a najlepiej grę świateł z okna, muzykę i nastrój, który sam przez się jest właściwie Weselem!

Nazajutrz całe miasto mówi już tylko o Weselu. Wesele staje się pierwszem słowem po „dzieńdobry" i „co słychać". Postępowa część prasy rosyjskiej (pierwszy dziennik polski powstał w Mińsku dopiero w roku 1915-tym) pisze o Weselu pochlebne feljetony. Zwłaszcza ciekawy feljeton napisał p. Bochan (obecnie w Polsce) jeden z gorących wielbicieli literatury polskiej. Dostało się przytem i publiczności, która się śmiała z Chochoła.

Pochlebna opinja, znającej się na teatrze, postępowej części społeczeństwa rosyjskiego, nie przekonała jednak administracji carskiej. Tekst obcięto i ocenzurowano, a zamiast kos zezwolono na kije. Teatr Hellera odleciał jak żóraw, nie pamiętam już nawet dobrze w którą stronę. Ale ziarno zostało.

Intuicyjni wielbiciele Wyspiańskiego zabrali się teraz do „gryzienia" Wesela. Co prawda wkrótce zarzuciliśmy to. Ten sam czarowny tekst mówiony wydał się nam oschły i zimny. No i nie o wiele bardziej zrozumiały. Ale nie o to chodzi! Byliśmy już wzięci do niewoli, pobici przez autora. Za-

częliśmy czytać jego rzeczy, jak chłopi chodzą na Mszę, nie rozumiejąc łacińskich słów, ale czując nastrój kościelny! Wciąż w pamięci naszej tkwiła muzyka słów teatru Hellera i maski osób grających. I to był może właściwy Wyspiański—Wyspiański— Malarstwo, Muzyka i Rzeźba!

W sporą ilość lat później, jeżeli nie co do czasu to przeżyć trafiłem na Wyzwolenie Wyspiańskiego w teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Trzeba dodać, że to była księżycowa noc w Krakowie, widzianym poraz pierwszy w życiu. Wyspiański jest pesymistą, pokolenie nasze zrobiła optymistycznem Historja. To co nie udało się 6-ciu pokoleniom, udało się wreszcie 7-memu. Artystyczna Msza z Mińska Litewskiego zmieniła się już w widowisko teatralne! Jeszcze wielkie, ale już widowisko!

Tylko że po rozstaniu z Konradem był Kraków. Sukiennice w noc księżycową! Grunwald! Cień Wawelu!

Nie pamiętam już, czy od tego II-go Wyspiańskiego nie wróciłem do tego I-go w rodzinnem mieście! A może najprawdopodobniej teatrem moim był wówczas cały Kraków!

Każdy człowiek raz tylko w życiu przeżywa swój wielki teatr! Tak jak czyn, miłość, sławę i życie!

Kazimierz Leczycki.



Prolog „Niebieskiego Ptaka" (Jadwiga Hryniewicka).

POZYCJE REPERTUAROWE TEATRU WIELKIEGO NA POHULANCE.

Najbliższą premjerą Teatru Wielkiego będzie Stanisława Wyspiańskiego „Zygmunt August". Tem przedstawieniem uczci Teatr Miejski w Wilnie 25-lecie śmierci Autora „Wesela".

„ZYGMUNT AUGUST".

(Noty reżysersko-inscenizacyjne).

1.

Tragiczna miłość Barbary i Zygmunta Augusta, ostatniego z Jagiellonów, ta miłość, która zawładnęła wyobraźnią Stanisława Wyspiańskiego, będzie tworzywem budowy dramatycznej ostatniego utworu wielkiego dramaturga.

Ale ta imponująca wyrazem i zarazem uporem miłość, mająca w sobie jakże wiele z epoki, w której zakwitła — i w której tak nagle zgasła, ta miłość, która miała nasycać swoją zadziwiającą barwą fantazje poetyckie wielu twórców, która wreszcie zdecydowanie zaważyła na tej „legendzie" Barbary, te uświęcone przez poetów—powtarzam—związki miłosne Barbary z Zygmuntem—nie wyczerpią tematu dramatycznego, nie zamkną utworu.

Wyspiański—to prawda—zaczyna od tych miłosnych tonacyj. Uderzy w tony czułe, głęboko uczuciowe. Przepłynie przez nas fala szczerego i rwącego zarazem liryzmu. Arja wysokopiennej krwi.

To przedewszystkiem może Barbara przemówi do nas serdecznie, Barbara, która w koncepcji poety, stanie się uosobieniem dobroci i uczucia. Poprostu: pięknym kwiatem, który nagle przełamany zostanie wiatrem nielitosnym.

2.

I będzie scena jej śmierci. Scena, która według świadectwa bliskich poety była „w pierwszym pomyśle twórczym skończoną jednostką artystyczną". Znaczy to: od tej sceny Wyspiański zaczął pisać utwór. Potem rzecz uzupełnił poprzednikiem (sceny miłosne i Piotrków) i następnikiem (sprawa polityczna—Unja).

Ta scena zgonu Barbary (najpiękniejszy niewątpliwie fragment tego typu w literaturze polskiej) stanie się w ostatecznym wyniku jakby poetyckim hołdem—złożonym dobrej legendzie o Barbarze. To będzie pokłon jej prochom, które poeta widział zawsze niepokalane. To pokłon czci i uwielbienia.

I zarazem tragiczny to finał pierwszej połowy utworu. Tu granica. Gdy Barbara gaśnie, zdmuchnięty nieostrożnie przez los płomień namiętnego liryzmu, gdy August z boleścią się sprzymierzył, wówczas przekraczamy jednostkę i jej życie, a wkraczamy w zbiorowość.

3.

To ważne. Przez śmierć Barbary Zygmunt August staje się w koncepcji Wyspiańskiego — Królem. Wraca do życia zbiorowego, aby dokonać rzeczy wielkiej, aby zespolić unją twórczą i owocną w następstwa dwa narody. To czyn społeczny i polityczny. Wielka rzeczywistość.

Odeszła Barbara. Ale śmierć jej stała się dla Zygmunta siłą. Pozostawiła mu jakby testament: sposobienie Unji.

Mówi przecież Barbara ustami znaczonemi już śmiercią:

„Zostaniesz, bo cię Bóg zostawia;
boście włodarzem tu od pługa,
koronowany pan w narodzie.
O własnej wam nie myśleć szkodzie,
o własnej wam nie myśleć biedzie,
boście ten żołnierz z Bożej woli,
co inne mnogie pierwszy wiedzie".

I powoli zacznie się dźwiganie z boleści. Krzepnie dzieło: Unja. Droga Konrada. Przeobrażenie. Teraz dopiero Augustus wciela w czyn słowa ze sceny pierwszej:

„Żem król, to na to, bym dotrzymał
przysięgi, com ją złożył,
żem król, to na to, bym się imał
rządu a niczem się nie trwożył,
żem król, to na to, bym był górą
nad wszystko małe i spodlone".

To właśnie.

4.

I tak więc scena śmierci Barbary, jakże proste i wstrząsająca, odsłania żebra budowy utworu. Rośnie perspektywa dramatyczna. Zaczyna się realizować scenicznie to „dźwiganie z boleści". Słowem: zaczyna się sposobienie unji lubelskiej. Drugie tworzywo konstrukcji dramatycznej. I ten element, ten motyw utworu dziś nas właśnie powinien specjalnie ciekawić.

Wyspiański wyraźnie rozszerza— jakby pod kątem już perspektywy historycznej — zasiąg samego aktu Unji lubelskiej. Więcej: daje tym tematom momentami zdecydowane piętno społeczne.

I jest to wreszcie zgodne z okresem historycznym akcji. To już był u nas moment, gdy „partykularyzm średniowieczny ustępował uniwersalizmowi panującemu do niedawna tylko w kościele, i opadały szranki dzielące narody"—jak mówi autor, „Dziejów Kultury Polskiej", Aleksander Brückner.

Jest to niewątpliwie poetycka, ale jakże wierna w odczuciu, w tonacji, synteza epoki, zestawiona dramatycznie nietylko z okresem Wvspiańskiego, ale nawet z dniem dzisiejszym.

Jest to sceniczna i społeczna zarazem aktualność utworu.

To właśnie piętno zbiorowego wysiłku, droga do zsyntetyzowania, zespolenia wszystkich sił społeczeństwa, a właściwie kilku społeczeństw, w pracy politycznej i kulturalnej. Tak rozumie Unję Zygmunt August Wyspiańskiego—i tak my ją rozumiemy. A nie da się zaprzeczyć, że w tem wszystkiem jest coś i z naszego wieku. Tęsknota do zbiorowości, do spojenia sił w walce o zwycięskie Jutro.

5.

I tak powstały niejako dwa style dramatyczne — wcementowane artystycznie w ten utwór, style, którym oczywiście odpowiada i forma wersyfikacyjna. Tak jest. Są sceny wartkie, jakby spięte ostrogą namiętności, operujące ośmio lub dziewięcio-zgłoskowcem; to momenty liryczne. I są sceny szerokie, jakby o długim oddechu, głęboko falujące, o wierszu długim, o języku silnie aretaizowanym. To sceny t. zw. historyczne.

To wszystko musi być oczywiście w pracy scenicznej odpowiednio (a więc i dykcyjnie i gestycznie) podkreślone. Ta dwoistość--trzeba to zaznaczyć — ma swój teatralny koloryt. Ubarwia akcję. Zbija monotonję ewentualną, rozkłada napięcia i zrywy dramatyczne. Cieniuje atmosferę toniczną. To ma swoje i dramatyczne więc znaczenie.

6.

Jeżeli mowa o rzutach czy koncepcjach—czy jak to się tam nazywa— inscenizacyjnych, to wydaje się rzeczą nieodzowną: walczyć o prostotę montażu scenicznego, o wyrazistość, zwięzłość form, o przejrzystość architektury (a tak: architektury) scenicznej. Walczyć uparcie o kondensację dekoracyjną. Zaakcentować istotność tylko tła.

Bo to bodaj najważniejsze: „Zygmunt Augnst" jest przedewszystkiem teatrem żywego słowa. Słowo to wyprowadzić należy na pierwszy plan. Reszta to tylko—i tylko tło.

I to jeszcze: zabić realizm. Zwalić raz tych utworach ciężar t. zw. bezpośredniej rzeczywistości.

7.

A więc to też niewątpliwe ważne: z punktu widzenia inscenizacyjnego ten dramat o ostatnim Jagiellonie wiąże się z koncepcjami malarskiemi. Obrazy Matejki i Simmlera—oto źródło natchnień poety. Nie znaczy to jednak, abyśmy wystawiając np. Zygmunta Augusta musieli dokładnie w układzie scenicznym (sytuacyjnym) stosować się do planu sytuacyjnego obrazów Matejki. To byłaby wierność czy ścisłość bezowocna. Realizm w naszej koncepcji nawet szkodliwy. Należy natomiast z układu malarskiego np. Matejki w rozplanowaniu scenicznem uwzględnić rzeczy istotne i z punktu widzenia sceny pożyteczne. Wreszcie dekorator (czy inscenizator) może znaleźć w tych obrazach ciekawy materjał, z którego skorzystać można przy stylizacji utworu.

Błędem natomiast byłoby dawać w montażu scenicznym fotografję np. Matejki. Są to rzeczy na scenie zazwyczaj zawodne (inny teren—i inna perespektywa) i ograniczające w istocie rzeczy swobodę wizji teatralnej. Pietyzm zbyteczny. To właśnie. Matejko może być inspiratorem tylko reżysera czy inscenizatora. To tylko.

8.

Nie zapominajmy wreszcie: nie jest „Zygmunt August“ dramatem historycznym w ścisłem tego słowa znaczeniu. Wiadomo: Wyspiański transformował źródła, z któremi zresztą bliski zawiera zawsze kontakt. Ale i nietylko to. Autor „Warszawianki” raczej wyławia z historji myśl, niż zajmuje się dramatyzowaniem faktów. Wyspiański daje syntezę okresu historycznego—i to syntezę własną, która przedewszyst kiem jest jakby rewizją przeszłości. Jest to wielka zdobycz artystyczna autora „Bolesława Śmiałego” i dodatnia pozycja dramatyczna. Jest to przecież pogłębienie istoty literatury dramatycznej.

Ale to ujęcie roli poezji dramatycznej każe ludziom teatru dawać w wyrazie i kształcie scenicznym akcenty arealistyczne. Utwór tego typu, jak „Zygmunt August“, przerasta rzeczywistość, mimo kontaktu dosyć żywego z tą właśnie rzeczywistością. W całej jednak tonacji tego utworu jest nakaz wyjścia z koła historyczno-realnego. Poeta każe nam przejść w krąg wyższy, niemniej plastyczny i wyraźnie zarysowany, ale jakby bardziej czysty, zwięźlejszy, ujawniający tylko procesy syntetyczne, etapy bytu w przecięciu, w doskonałem, nagłem obnażeniu.

9.

Z tem wiąże się właśnie sprawa chóru w „Zygmuncie Auguście“. Jest to rzecz dla koncepcji reżysersko-inscenizacyjnej i jej przeprowadzenia nader ważna. Dlatego to — pomijając z konieczności (chodzi o skrót) szereg innych zagadnień inscenizacyjnych — poświęcę chórowi kilka chociażby słów.

Wiadomo: „Zygmunt August” — to ostatnie dziecko poetyckie Wyspiańskiego — jest utworem zdefektowanym. Opracowywując dla sceny ten dramat, zwróciliśmy uwagę na te momenty w utworze, w których poeta chórowi oddaje głos. Momentów tych jest niestety niewiele. Ale dają one natomiast bogaty materjał co do ważności tego chóru w utworze, wskazują niejako na jego dramatyczne możliwości. Mówi o tem tekst tych przemówień chóralnych. Idąc za wytyczną linją poety, zdobyliśmy szereg pozycyj, w których chór staje się dramaturgiczną i sceniczną zarazem koniecznością. Bliższa analiza tekstu wykazała słuszność tych poszukiwań. Już potem łatwo było wyłączyć tekst chóralny z partyj solowych.

I tak powstała rola, jedna z głównych postaci dramatu: chór, instrumentalny nurt utworu.

Chór też w naszej koncepcji stanowi ramy tonacyjne utworu. Jest wreszcie i współczynnikiem dialogu. Jest uosobieniem, krystalizacją społeczności dramatycznie ujętej.

10.

To wszystko wiąże się ściśle z ważnością żywego słowa, jego rolą w utworze. Jako ostatni, oratoryjny w pewnem znaczeniu—akord akcji w scenie Unji wprowadzimy w działanie sceniczne: Hymn do Ducha Świętego w opracowaniu Wyspiańskiego, rozwiążemy chóralnie ten wspaniały wzlot poetyckiego natchnienia. Oczywiście wszelkie chóralne motywy muszą mieć w sobie pewną surowość i zarazem powagę form. Nakaz stylistyczny.

11.

Muzyka wreszcie będzie atmosferycznym akompanjamentem utworu. Muzyka (oparta na motywach i elementach związanych z epoką) jest w tem dziele koniecznym asonansem. Ale to uznajmy: nie może nam się ona narzucać. Musi być tlenem żywego słowa, które muzyką się nie dopełnia, ale które z muzyką współżyje.

12.

Wilno było kolebką miłości Zygmunta i Barbary. Tu też w Wilnie—dziwnym zbiegiem wypadków—po raz pierwszy w całości zostanie odegrany utwór Wyspiańskiego. Ta „pra-premjera” tego dzieła nie mogła chyba słuszniej przypaść innemu miastu. Jest w całym „Zygmuncie Auguście” jakiś powiew lasów nadniemeńskich i poszept fal Wilji. I to nie tylko w tekście, w tych częstych nawrotach czy zwrotach do Wilna i jego tematu. I to nietylko w sytuacjach, w terenie niejako akcji. Wilno jest w atmosferze całości. To fakt.

I dlatego uważaliśmy, że ten utwór tonuje najlepiej z terenem i zasięgiem działalności Teatru Miejskiego na Pohulance i najistotniej zezwoli uczcić 25-lecie śmierci genjalnego reformatora teatru i dramatu.

Jerzy Ronard Bujański.

K R O N I K A T E A T R A L N A

Z ZA KULIS TEATRÓW M. Z. A. S. P. W WILNIE.

JUBILEUSZ „NIEBIESKIEGO PTAKA” M. MAETERLINCKA.

W niedzielę dn. 13 listopada Teatr Wielki na Pohulance obchodził rzadki dzisiaj już w kronice życia teatralnego (oczywiście poza Warszawą) jubileusz. „Niebieski Ptak” M. Maeterlincka odegrany został po raz 25-ty przy wypełnionej po brzegi widowni.

DZIKA PSZCZOŁA NA SCENIE TEATRU WILEŃSKIEGO

R e d a k c j a „Frontu teatralnego” zwróciła się do mnie z prośbą, bym napisał recenzję z przedstawienia „Dzikiej pszczoły”, której premjera odbyła się na scenie Wileńskiej dnia 8-ego października 1932-ego roku.

Przyjąłem to oryginalne zaproszenie tem chętniej, że wiem, iż zwykle

autor tego nie robi, by pisać z własnej sztuki recenzję, a znajduję że w dziedzinie artystycznej *należy unikać wszelkich szablonów.*

Autor na swojej sztuce jest takim samym widzem, jak każdy kupujący bilet, może zapomnieć iż utwór napisał i śledząc grę aktorów oceniać ją krytycznie tem łatwiej, że zna tekst sztuki lepiej, niż najsumienniejszy recenzent.

Zacznę od tego, że „Dziką pszczołę” grano w Wilnie dobrze, bardzo dobrze, ale inaczej, niż na wszystkich innych polskich scenach, na których miałem sposobność tę sztukę oglądać. Na czem polega to „inaczej” postaram się wyjaśnić. Zasadniczy ton interpretacji poddała pani Niedźwiecka, wykonawczyni roli Marji. Dziwnem jest zjawiskiem ta artystka! Jest w niej coś niepokojącego, bardzo bezpośredniego i niespodziewanego w świeżości reagowania. Ma zarazem głębię odczucia i przedziwną zdolność cierpienia, oczywiście cierpienia na scenie. Pani Niedźwiecka Marję pojęła tragicznie. W każdej sytuacji scenicznej, jak w każdej sytuacji życiowej, napięcie tragizmu zależy od wewnętrznego ustosunkowania się do wydarzeń świata zewnętrznego. Na scenie, która jest nietylko zwierciadłem, ale dalszem tworzeniem życia, może bohater lub bohaterka w tę samą sytuację wnieść smutek i ból, albo obojętność, rozpacz, lub tylko zły humor. Pani Niedźwiecka, jak to wyżej zaznaczyłem, dała najwyższe napięcie tragizmu, jakie było możliwem w tej postaci przez autora komedji stworzonej. Pociągnęła przez to sztukę ku dramatowi, odsłaniając głębię przeżywanego konfliktu. Postać tragicznej Marji na pierwszy plan się wybiła i choć nie chcę tu siać intryg i budzić zawiści, muszę jednak szczerze powiedzieć, że przez to zrobiła krzywdę pani Wiesławskiej, która inteligentnem ujęciem postaci rozumnej i dobrej Olgi, nie zasłużyła na to, by jej kreację w cień usuwać.

W każdym razie Marja, dzięki grze Niedźwiedzkiej, była wzruszająca, budziła współczucie i wielką litość i znów przez to źle się przysłużyła panu Szymańskiemu, który znakomity w roli starosty, budził u publiczności wileńskiej gniew i nawet odrazę, a przecież on grając tę rolę w Krakowie fascynował swoją beztroską stoprocentowego mężczyzny. Nikt tam nie myślał, jak to miała zamiar uczynić jedna z pięknych kobiet w Wilnie, by w najwyższej pasji rzucić w niego lornetką z widowni, przeciwnie doszły mnie plotki, że u kilku pań wzbudził w tej roli uczucia, będące doskonałem przeciwieństwem odrazy i gniewu.

Ale żart na bok. Patrząc na tę Marję—Niedźwiecką na scenie teatru na Pohulance, tak głęboko nieszczęśliwą w swojem cierpieniu, tak biernie poddającą się biegowi wydarzeń, a zarazem drgającą we wszystkich fibrach duszy wybuchami wewnętrznego buntu, myślałem sobie, że wielką jest prawdą, iż autor nie wie często, jakie przepaście i tajemnice kryją w sobie charaktery przez niego stworzone. Przypomniała mi się anegdota cytowana przez Boya w „Ludziach żywych”. Gdy jeden z przyjaciół Blizińskiego wychodząc z przedstawienia „Pana Damazego” spytał go: Panie Józefie niech mi pan powie czy między Sewerynem a Mańką coś było? Bliziński rzekł: Ja sam się nie raz mocno nad tem zastanawiałem, myślałem, że któraś z aktorek grających rolę Mańki mi to wyjaśni, ale żadna nie umiała mi tego powiedzieć.

Pan Eustachy, pszczelarz-filozof, jak to zauważył znakomity krytyk Witold Noskowski, ma w sobie dwa oblicza. Nieszkodliwy gaduła, poczciwy „wszystko mi jedno“ i zarazem sceptyk o dość jadowitym pokładzie, ironista który bawi się ludźmi, czasem dość złośliwie, udając, że nie domyśla się

ich sprawek i kłopotów i biorąc ich na kawał udawaniem naiwnego.

Pan Grolicki wpatrzył się w to drugie oblicze pana Eustachego, stosując się do ogólnego tonu interpretacji. Miał do pokonania w skutek tego większe trudności, bo ten drugi pan Eustachy, jest więcej skomplikowany i wyszedł z tych trudności zwycięsko.

Oto w krótkim zarysie moje uwagi, jako recenzenta teatralnego z przedstawienia „Dzikiej pszczoły". A teraz powracam do mojej roli autora. Za trud zadany sobie celem wniknięcia w myśl utworu, za ten górny ton, który dźwięczał w jego interpretacji, składam całemu zespołowi serdeczne podziękowania. Mieszkając bardzo daleko od Wilna, bo na innych krańcach Rzeczypospolitej, nie będę mógł śledzić, jak artyści wywiążą się z obowiązków nałożonych im przez Dyrekcję, która ułożyła repertuar godny naszej duchowej Jagiellońskiej stolicy. Na podstawie tego co widziałem mogę sądzić, że nie zawiodą oni nadziei, które w nich pokłada arcykulturalna wileńska publiczność. Z daleka więc tym dzielnym robotnikom i uroczym robotnicom na niwie wielkiej Sztuki, posyłam serdeczne „Szczęść Boże".

Ludwik Hieronim Morstin.

A K C J E T E A T R A L N E

BEZPŁATNE PRZEDSTAWIENIE „NIEBIESKIEGO PTAKA" DLA NAJBIEDNIEJSZYCH DZIECI WILNA.

Na 30-te przedstawienie „Niebieskiego Ptaka" zaprasza Kierownictwo Teatru najbiedniejsze dzieci Wilna, pragnąc tem zaznaczyć wychowawczą rolę teatru w społeczeństwie i zarazem zdobyć kontakt z tą częścią społeczeństwa, która nie ma możności w normalnych warunkach korzystania z płatnych przedstawień, choćby nawet najtańszych.

Opiekę nad tem przedstawieniem obejmuje Kuratorjum Okręgu Wileńskiego, które też rozdzieli według swojego uznania miejsca poszczególnym partjom dzieci.

STAŁY TEATR SZKOLNY W WILNIE.

Organizacja Teatru Szkolnego skrystalizowała się już ostatecznie. Kilkanaście przedstawień „Niebieskiego Ptaka", poprzedzone prelekcjami, zdobyło młodego widza, związało go na długo z teatrem. Kuratorjum i kierownictwo artystyczne Teatru odniosło pełny sukces. Ustaliła się — po raz pierwszy w Polsce — forma i metoda współpracy pedagogji z teatrem. Najbliższą premjerą teatru szkolnego będzie „Zygmunt August" Wyspiańskiego.

SUKCES STAŁEGO TEATRU OBJAZDOWEGO TEATRÓW MIEJSKICH Z. A. S. P. w WILNIE.

Stały Teatr Objazdowy, Teatrów Miejskich Z. A. S. P. w Wilnie powstał jeszcze w połowie września r. b. z inicjatywy Dyrekcji Teatrów Miejskich w Wilnie, i spotkał się z entuzjastycznem przyjęciem miarodajnych czynników, oraz całej prowincjonalnej publiczności Wileńszczyzny.

Już w dniu 1. X. b. r. wyjechała pierwsza „partja" Teatru Objazdowego, pod sprężystą wodzą administracyjną J. Budzyńskiego, i artystycznem kierownictwem znakomitego reżysera warszawskich teatrów Jana Boneckiego.

Na pierwszy ogień wybrano subtelną, pełną słonecznego ciepła i humoru komedję Kiedrzyńskiego „*Szczę-*



WANDA SIEMASZKOWA.

ście od jutra", której obsadę tworzyli pp: Braunówna, Detkowska-Jasińska, *Szpakiewiczowa*, Pawłowska, *Jan Bonecki*, Bielecki, Budzyński, Pospiełowski, Wasielewski.

Wędrówka artystyczna trwała 18 dni, w ciągu których dano przedstawienia w następujących miastach: Nowoświęciany, Swięciany, Druja, Brasław, Dukszty, Postawy, Głębokie, Królewszczyzna, Stara Wilejka, Nowogródek, Stołpce, Mołodeczno, Nieśwież, Horodziejewo, Hajnówka, Wołkowysk, Słonim i Baranowicze.

W dniu 19.X. Zespół wrócił do Wilna, celem przygotowania nowych sztuk. Stały Teatr Objazdowy, pierwszą swoją imprezą „Szczęście od jutra" dowiódł, że mimo trudności komunikacji w niektórych zakątkach Wileńszczyzny, mimo uciążliwości podróży i ogromnych kosztów, związanych z przewożeniem sztuki w jej artystycznej i dekoracyjnej pełni—potrafi zadowolić najwybredniejszy smak wyrobionego teatralnie widza, dając mu widowisko na wysokim poziomie scenicznym i literackim.

O tem jak bardzo podobał się prowincji Stały Teatr Objazdowy, świadczą chlubnie listy, prośby o powtórną wizytę — osób prywatnych,

Starostw, Magistratów, i t. p. Urzędów odnośnych miast, skierowanie do Dyrekcji Teatrów Miejskich Z. A. S. P. w Wilnie.

Obecnie Stały Teatr Objazdowy wyruszył z drugą artystyczną wyprawą, złożoną z dzieła Korzeniowskiego *„Panna Mężatka"* (na szkolne popołudniówki w reżyserji Dyr. Szpakiewicza) oraz kapitalnej, pełnej wdzięku i uroku komedjo-farsy Barry Conners'a *„Roxy"*, z Wandą Stanisławską, (Panna mężatka) i Marją Zarębińską (Roxy), w rolach tytułowych. Dalszą obsadę tych sztuk tworzą p. p. Molska, Gliński, Budzyński, Loedl, Kubiński. „Roxy" reżyserował Z. Tomaszewski. Oprawę dekoracyjną stworzył Makojnik.

F A K T Y   T E A T R A L N E

„Kronikę teatralną" z powodu braku miejsca odkładamy do numeru następnego.

JUBILEUSZ WANDY SIEMASZKOWEJ

W dniu 6 listopada r. b. na scenie Teatru Wielkiego we Lwowie odbędzie się jubileusz 45-lecia pracy scenicznej Wandy Siemaszkowej, znakomitej artystki. Wstąpiła na scenę w r. 1887 w Krakowie pod dyrekcją Gliksona, Lwów, Kraków, Warszawa, wreszcie Ameryka—oto pozycje Jej wzlotów aktorskich. Od r. 1920 do 1923 prowadziła teatr w Bydgoszczy.

G L O S S Y   R E D A K C Y J N E

WYKUPUJEMY PIERWSZY NUMER „FRONTU TEATRALNEGO".

W tej sprawie należy zwracać się do sekretarjatu redakcji (p. St. Martyka — Teatr na Pohulance, w godz. 12—3).

Należy podkreślić, że pierwszy numer „Frontu teatralnego", który zyskał tak pochlebne recenzje, został wyczerpany w przeciągu trzech tygodni. Wobec licznych zamówień na pierwszy numer — jesteśmy zmuszeni wykupywać pierwszą „pozycję" „Frontu".

ZNÓW 20 GR.!

Mimo pomnożenia treści numeru drugiego, mimo wprowadzenia materjału ilustracyjnego, pozostawiamy nadal cenę 20 gr. za numer, co w tej chwili stwarza z naszego pisma—najtańsze tego rodzaju pismo w Polsce.

„Front Teatralny"
Wydawnictwo Teatrów Miejskich ZASP w Wilnie

Redaktor:
Dr. Jerzy Ronard Bujański

Redakcja:
Teatr na Pohulance, Wilno.

Polska Drukarnia
Nakładowa
„LUX"
Wilno, Portowa 7, telef. 203